مطبوعات القصة

تصدر عن ندوة الاثنين بالإسكندرية

إشراف

عبد الله هاشم

لوحة الغلاف للفنانة التشكيلية السعودية هدى العمر

أحمد فضل شبلول

على شواطئ الاثنين
في القصة والرواية

دراسة أدبية

الإهداء

إلى نجوى شعبان

حفيدة الترجمان

ونوَّةِ كرمِها

على الشواطئ

ندوة الاثنين

تعد "ندوة الاثنين" من أقدم الندوات الأدبيـــة الحاليـــة فـــي مدينـــة الإسكندرية، بفضل جهود أبنائها من الأدباء، من أجل إحياء فن القـــص بالثغر، واستمرار شعلة الندوة متوهجة ومضيئة في سماء الإسكندرية.

وتاريخ هذه الندوة يعود إلى سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، بقصر ثقافة الحرية (مركز الإسكندرية للإبداع حاليا) حينمـــا شهد هذا القصر تخصصا في ندواته اليومية، فكان يوم الأحـــد لشـــعر الفصحى، ويوم الاثنين للقصة والرواية، والثلاثاء للمسرح، والأربعـــاء للزجل وشعر العامية، وهكذا..

وكان يفد إلى هذا القصر كبار الأدباء والنقاد المصريين، ليحاضروا ويتحدثوا وينقدوا أعمال أدباء الإسكندرية، في مجال القصة القصـــيرة

والرواية والشعر والنص المسرحي المكتوب أو المنفذ على خشبة المسرح أيضا.

غير أن "ندوة الاثنين" استطاعت أن تؤسس لها مكانا بارزا، واسما حاضرا، وخريطة واضحة، في ذهن الأدباء والنقاد المصريين الذين يطالعون أعمال أدبائها ومبدعيها منذ سنوات الستينيات وحتى الآن.

وقد أصدرت تلك الندوة مجلتها "نادي القصة" التي كانت تطبع بطريقة "الماستر" لسنوات عدة، أصدرت خلالها أكثر من خمسة وأربعين عددا بزغت من خلالها أصوات قصصية متميزة من أجيال القص في الإسكندرية، وفازت بعض مطبوعاتها بجوائز رفيعة المستوى، مثل جائزة الدولة التشجيعية التي فاز بها الروائي سعيد بكر عن روايته القصيرة "الفيافي".

وقد استمرت الندوة في مسيرتها بعد إغلاق قصر ثقافة الحرية لترميمه، وانتقلت إلى أماكن أخرى، منها مكتبة جمعية الشبان المسلمين بالشاطبي، ثم قصر ثقافة الأنفوشي، وغيرها من الأماكن، غير أنها ظلت مستمرة بحماسها وتدفق إبداعها وتجدد أعضائها، من خلال منشطها الناقد عبد الله هاشم، وجهود المخلصين والمبدعين الجدد من كتاب القصة والرواية في الإسكندرية، وخاصة من جيل الشباب.

والمتابع لتحركات الندوة وتاريخها، يجد أن أعضاءها والمنتسبين لها حافظوا على إصداراتها من خلال الكتب المطبوعة، فبعد أن توقفت

مجلة "نادي القصة" بسبب توقف مشروع النشر الإقليمي في محافظات مصر المختلفة، قام أعضاء الندوة بإصدار أعمالهم القصصية والروائية، في كتب مطبوعة على نفقتهم الشخصية، تحت شعار "مطبوعات القصة ــ تصدر عن ندوة الاثنين بالإسكندرية"، ولم يحددوا مكانا للصدور بعد التجارب المريرة التي خاضوها في أكثر من مكان، ففضلوا عدم انتساب الندوة لمكان محدد، قد يتركونه بعد أسابيع أو شهور لسبب أو آخر، والمهم أن يصدر العمل ويوزع على القراء والمهتمين، وتعقد له الندوات والأمسيات لمناقشته في أي مكان يتعاون معهم.

وقد شاركتُ في مناقشة بعض الإنتاج القصصي والروائي الصادر عن "ندوة الاثنين" بإشراف عبد الله هاشم، إلى جانب مناقشة أعمال أخرى لمبدعي الإسكندرية في مجال القصة والرواية.

وهو ما يسعدني تقديمه اليوم في هذا الكتاب الجديد "على شواطئ الاثنين في القصة والرواية"، مساهمة متواضعة مني في بناء صرح هذا الإنتاج الأدبي الشامخ الذي سيظل يضيء سماء ثغرنا الحبيب.

أحمد فضل شبلول

ميامي ــ ٢٠٠٥/٧/٢١

قلادة بشرى أبو شرار

نستطيع أن نقسّم قصص "القلادة" العشـــرين، للكاتبـــة الفلســطينية الأصل، المصرية الجنسية بشرى أبو شرار، إلى مجموعتين قصصيتيـــن. المجموعة الأولى: قصصها عن فلسطين: الأرض والمقاومة والحياة تحــت نير الاحتلال الإسرائيلي. والمجموعـــة الثانيــة: قصــص عــن مصــر والمصريين، بل عن الإسكندرية والسكندريين حيث تعيش الآن.

ومن هنا فإن الزمان والمكان يلعبان دورا كبيرا فـــي قصــص هــذه المجموعة، فقصصها في المجموعة الأولى مرتبطة أشد الارتباط بالمكـــان الفلسطيني، وبزمان الاحتلال، وخاصة قصة "القلادة" وهي أولى قصــــص المجموعة، وبها سُميت، حيث تصور الكاتبة ــ عن طريق ضمير المتكلــم ــ طابور الانتظار الطويل الذي يعود أفراده إلى أراضيهم، بعد اتفـــاقٍ واهٍ على ذلك، مع سلطات الاحتلال، ولكن المجندة الإسرائيلية التي تظهر فـــي الكادر تجبر بعض السيدات على خلع ملابسهن ــ كنوع من الإذلال لـــهذه

الفئة من العائدات ــ فترد إحدى العجائز: لن أخلعها حتى لو خُلعتُ من مكاني .. أموتُ هنا ولن أخلع ردائي أبدا أبدا. مبرزة بذلك نوعا من الاحتجاج إلى إساءة المعاملة، فتأتي مجندات أخريات لاقتيادها وسط صمتٍ تسلسل به من في الطابور.

أما شخص القصة، فيباغتها رجلٌ بالداخل، ويأمرها بخلع قلادتها التي تتوسط صدرها، أو المدلاة على صدرها. فتتشبث بها لأنها تحمل الخريطة الذهبية لفلسطين، ولكنه يخبرها بأنه سيصادرها منها. فتتداعى ذكريات عن القلادة، وأن الوالد أوّل من علمها ماذا تعني الخريطة.

وتنتهي القصة ــ في إشارة رامزة ــ إلى تلك الرقبة، وذلك الصدر الذي خلا من قلادة تحمل الخريطة.

في قصة "المداهمة" نرى أفراد قوات الاحتلال ــ في غزة ــ يندفعون إلى البيوت في منتصف الليل، ويوجهون قبضات أيديهم وكعوب بنادقهم إلى صدر صاحب البيت أبي ماجد، ويقبضون على ابنه الصبي علي، ويحاول الرجل أن يهدئ الأم التي انفجرت في البكاء والعويل.

و"المداهمة" تُعدُّ قصة تقريرية، لا مجال كبير فيها للفن القصصي، ويبدو أن حرص الكاتبة على تصوير الواقعة أو الحادثة، كان أهم من حرصها على التمسك بأهداب الفن الذي عايشناه من خلال "القلادة".

أما في قصة "وبرعمت دوالي العنب" فتنجح القاصة في تصوير مشاعر التكاتف والتراحم ومساعدة من فَقد منزله في المخيم، من خلال

استضافة مجانية لأسرة أبي عصام التي أزاحت الجرافات الإسرائيلية بيتـه، لتتسع الطرقات، ويضيق الخناق على الفدائيين، فلا يجدون وسـيلة سـهلة للتسلل والمقاومة، ولكن تصل عربات الجيش إلى منزل أبي عصام، للقبض عليه، وسط ذهول كلب الحديقة الذي لم يكف عن النباح، وتحـول ــ فـي صورة رامزة ــ إلى وحش ثائر في وجه الجنود الذين ينتشرون في أنحـاء الحديقة، ولكن بعد إلقاء القبض على الرجل يتكوم الكلب على نفسه، ويسدل جفنيه، ويغرق في حزنه.

وتنجح الكاتبة في إعطاء هذا الحدث صفة الاستمرارية، والإيحاء بـأن مثيله يحدث كل يوم في فلسطين ــ على الرغم من صفة الحكي المسـيطرة على القصة ــ من خلال قول الراوي عن أم عصام، إنها لم تـزل تحمـل صينيتها الفضية التي خبا بريقها مع غروب شمس كل يوم مسافر.

وفي قصة "نور جدتي" نجد الجدة الضريرة التي تخاطبـها الحفيـدة قائلة: لقد جاءنا اليهود وحطوا في بلدتنا. فتجيب الجدة: لا يهمكم يا أبنـائي .. خذوا ألعابكم إلى الحديقة .. لا تخافوا. ثم تشيح بيدها مرددة: هـا هـي يدي سأقطعها لو مكثوا أكثر من شهور فيها .. هم راحلون!! وكانت كلمات الجدة الضريرة بمثابة شعاع الأمل الذي يحيا في النفوس رغم عدم تحققـه، حتى الآن.

أما قصة "زهرة الأوركيدا" فهي تصور الطبيعة الفلسطينية الجميلـة، من خلال الفتاة "ردينة" التي تجئ لزيارة موطنها بعـد زواجـها، وكأنـها

تستعيده من بين براثن المحتل، فتجوب البساتين والسفوح والجبال والوديان، وتلتقط حبات التين، وتحمل عيدان الزعتر، وتشاهد فلسطين من فوق رؤوس الجبال والطرقات الملتوية. إنه شوق عارم لرؤية الوطن الأول، ولا تملك سوى أن تصطحب معها زهرة الأوركيدا في رحلة عودتها إلى وطنها الثاني. إنه نوع من أنواع تشبث الكاتبة بالوطن، ولو على الورق.

في قصة "حقيبتي الغائبة" تنسى الساردة إحدى حقائبها في سيارة التاكسي التي أوصلتها من مطار القاهرة إلى محطة قطار رمسيس، وعندما تصل إلى بيتها في الإسكندرية، وتقوم بفتح الحقائب تجد أن هناك حقيبة غير موجودة، وفي الوقت نفسه يتصل بها السائق من القاهرة، ليبلغها أن الحقيبة المنسية ستصلها غدا، ولكنه يرغب في الاحتفاظ بسلسلة فضية لحمل المفاتيح تحمل صورة القدس، ويصله صوت الساردة من بين دموعها قائلة: نعم .. نعم!

هكذا تعزف قصص القسم الأول على وتر المقاومة وأناشيدها، والطلقات النارية والدماء والصراخ والعويل، حيث تصور القاصة الوضع المأساوي في الأراضي الفلسطينية المحتلة، خاصة في مدينة غزة (المتكومة على شريط البحر)، من خلال قصص إنساني، قادر على البوح والتصوير وإبراز المعاناة، ومن خلال شخصيات كثيرة منها: الصغير، والشيخ، والفدائي البطل، والشهيد، والإنسان العادي المبصر والضرير، والخائن.

منها: الجدة، ويوسف، وسعاد، وياسر، وصفية، وردينة، ومحمود، وسمير .. الخ.

وقد تسللت بعض الخطب والمواعظ والنداءات عالية النبرة، والهتافات، إلى البنية الفنية للقصة في بعض الأحيان، مثل قول الكاتبة في قصة "رماد مشتعل" المهداة إلى روح الشهيد البطل / باجس أبو عطوان، على لسان إحدى الشخصيات التي تهتف: "قُمن يا نساء بلدتنا، يا رجال أفيقوا، هيا يا شباب".

إلا أن قصة مثل "فراشات في ألبوم" تستطيع الكاتبة من خلالها التخلص من المباشرة والتقريرية، التي لوحظت على بعض القصص السابقة، وهي قليلة على أية حال، لتعطي دورا أكبر لمشاعر الحب الآخذة في التفتح من خلال العلاقة الرقيقة التي بزغت بين فتاة القصة، أو الراوية، والفتى محمد الذي يحب رسم الفراشات، والمُطارد من الجيش بعدما ألقوا القبض على أخيه "علي"، ربما نتيجة الخيانة التي باحت بها الكاتبة في آخر قصص المجموعة "لا عزاء" حيث توضح أن يد الغدر والخيانة امتدت لتصافح رجال المخابرات التي استطاعت اغتيال البطل الفدائي يحيى عيَّاش.

***

بعد ذلك تحلِّق الكاتبة في أجواء أخرى إنسانية عامة، مثل قصة "صينية فتة" التي تؤكد فيها على العلاقة الجميلة بين أخ وأخته، حيث

تستحضر فتاة القصة الجو العائلي الحميم الذي كان يجمع بين أفراد العائلة جميعا، من خلال حديثها عن "صينية الفتة" التي يتحلق أفراد العائلة حولها. ومثل قصة "كانت تخاف العتمة" التي تصور احتضار الأم، والنور الذي كان يشع من وجهها قبيل لحظات الوفاة، والسؤال الذي كان يسأله الحاضرون عندما رأوا وجهها متوردا (هل وضعت مساحيق التجميل اليوم؟!) ولم يكتشفوا هؤلاء إنْ هذا إلا صحوة الموت.

في قصة "نزيف الروح" تُصاب سيارة الزوج في حادثة تدمرها تماما، ولحسن حظه أنه لم يكن موجودا بها لحظة وقوع الحادث، وعندما تتصل به زوجته على هاتفه المحمول، ويخبرها بالحادث، يبدأ تيار الذكريات والفلاش باك في التسلل إلى أجواء القصة، فهذه السيارة "كانت المقود لعلاقة جميلة دامت سنوات عمر طويلة، والآن لم تعد هي .. ذهبت مثل كل الأشياء الجميلة .. ما أن نحبها حتى تتركنا وترحل". وفي مقابل هذه العبارة التقليدية جدا، نجد عبارات أخرى تحمل وصفا راقيا غير تقليدي يحمل شحنات الحب والعاطفة التي حملته تلك السيارة إلى الزوجين فهي (أي السيارة): "جماد يطوقهما .. يحنو إليهما أمام صخور القلوب الواجمة .. آلة التنبيه تزغرد في حنايا قلبها فتهفو الروح إلى هذا النسر الطائر المغرّد .. لوحة أرقامها من رسم فنان منقوش في قلبها وذاكرتها .. كل رقم فيها ينطق بحكاية .. وأرقامها تبوح بالشجن .. الخ".

وهكذا تؤنسن الكاتبة كل جزء في السـيارة العاطفيـة التـي كـانت تشاركهما حبهما، وتفرح لمجيئهما، ومن هنا يبرز حجم الخسارة العاطفيـة وحجم الذكريات بعد أن ماتت السيارة جراء الحادث الذي تعرضت له، وأنا هنا أقصد لفظة (ماتت) للسيارة التي توحي بإنسانيتها العالية حسبما قدمتـها لنا الكاتبة.

في قصة "مؤانسة" نجد عالم القطط، الذي يربيه الرجل، فيملأ البيـت عليه، ولكن عندما تكبر القطط، تبدأ في العبث بمحتويات الشـقة: (كـبرت قططه .. والأشياء تتبعثر من هنا ومن هنـاك .. ورق الحـائط تنـاثرت أجزاؤه وتبعثرت رسومه .. أريكته المفضلة تهدلت جوانبها وبـدا قطنـها متدليا من المسند إلى الأرض .. الخ). فيقرر التخلص من قططه، فيضعـها في علبة كرتونية، ويذهب إلى السوق البعيد، ويتركها هناك، وعندما يعـود إلى شقته لا يجد إلا الصمت في انتظاره، فيعض أصابع الندم، ويعود ليـلا إلى السوق عله يجد علبة القطط، فلا يجد أثرا لها، ويعود أدراجه، فيسـأل بوابة البناية التي يسكن فيها: أم محمد .. متى ستلد قطتك؟

إنه شعور بالوحدة، والحرمان، يصعد إلى عالم القصة، تنجح الكاتبـة في تصويره، وطرحه على القارئ ليشارك هذا الرجل شعوره بالذنب علـى تخلصه من قططه على هذا النحو، فيفكر في البديل وانتظار ميـلاد قطـط جديدة.

في قصة "وصاح الديك" تكتشف الكاتبة روح مصر، فتــهتف علــى لسان عامل مكن النسيج: "هي دي مصر كلها في مربع واحــد .. مــا أن تتوقف ماكينة فتشتكي لها كل المكن". وتشبه صوت المكن بعد إصلاحــه ودورانه بسيمفونية لبيتهوفن أو موزارت. وفي نظرها فإن الريس صــلاح الذي يتعلم منه المهندسون "واد جن معجون بزيت المكن".

ولكنها تهدر كل هذا بقولها على لسان الريس صلاح: "المكــن تعــب مني وأنا تعبت منه .. الغزل صار صناعي يأتي من بلاد الفرنجة .. فيــن خيط القطن؟ فينك يا مصر؟". لتضع بذلك يدها على أحد جراحات الــنزف في مصر المعاصرة اقتصاديا واجتماعيا.

وأرى أن لفظة (الفرنجة)، على لسان الريس صــلاح، لفظــة غــير واقعية، فلا أحد يستخدمها الآن للدلالة على الأجانب أو الأوربيين بعامــة، ولو قالت: صار يأتي من بلاد الخواجات، أو من بلاد أوربا، لكان أفضــل وأوقع.

أما في قصة "غربة" فيتصاعد الشعور الحاد باليتم والفقد فــي عــالم الصبي خليل الذي يعمل في ورشة نجارة، وعندما يــدرك أن خالتــه فــي طريقها إلى الحج، يعطيها رسالة لتسلمها إلى أمه التي صعدت إلى السماء، ولم يعد يذكر قسمات وجهها.

وفي قصة "خاتم سليمان" تناقش الكاتبة مســألة الغيبيــات، والدجــل والشعوذة، التي يلجأ إليها بعض المتعلمين، مثل كتابة بعض سور القــرآن

الكريم (مثل سورة تبارك) ونقع المكتوب في مشروب العصـــير وتقديمـــه للزوج ليشربه، فيصبح مثل الخاتم في الإصبع، وقـــراءة ســورة ياســين ثلاثمائة مرة، لأن خدام القرآن لا ينصتون للأمر إلا بعد المرة الثلاثمائــــة، ونكتشف مع الساردة أن الابنة التي تدرس آداب اللغة الإنجليزية، وأختــــها التي تدرس في الحقوق، تؤيدان كلام أمهما ونصحها للساردة. وفي نـــبرة تهكم تعلق الساردة بقولها: "الطريق أمامي لا يزال طويلا لأجد خاتم سليمان كما وجدته أم رانيا" التي أصبح زوجها مثل الخاتم في إصبعها (أقــول لــه شمال شمال .. يمين يمين ..).

ومع تراكم قصص المجموعة، ونزوعها إلى تصوير الحياة المصرية، نلاحظ تسلل بعض العبارات العامية المصرية، إلى لغة الحوار، مثل (إيــه النور ده .. يا صباح الفل) كما نرى في قصة "قلب عزيـــزة"، و(واد جـــن معجون بزيت المكن) كما نرى في قصة "وصاح الديك".

وبعد أن كانت رائحة الزعتر، وسلال التين، وحبات الرمان .. الــخ، هي المسيطرة على عالم الأطعمة في القصص الفلسطينية الأولـــى، نجــد روائح أطباق الفول بالفلفل الأخضر، وحبات الطماطم والزيـــت، والجبنـــة القريش، والبصل .. الخ، تصعد إلى المشهد القصصي المصري، ليتعـــانق في قصص المجموعة كل ما هو فلسطيني، وكل ما هو مصري، في عـــالم الكاتبة بشرى أبو شرار، لتؤكد ـ في النهاية ـ على أن القضية الفلسطينية هي قضية مصر، وأن مصر تعيش في وجدان كل فلسطيني.

أبجدية الدم
والواقعية العلمية

استطاعت القاصة الشابة تهاني عمرو مرسى أن تستفيد من دراستها الأكاديمية بكلية العلوم، وتوظفها في معظم قصص مجموعتها الأولى "أبجدية الدم"، البالغة تسع عشرة قصة. فضلا عن إحساسها الحاد بالحياة من حولها، ومواكبتها لكل جديد في هذه الحياة تراه صالحا لأن يتحول إلى قصة قصيرة جديدة. وليس معنى ذلك أنها تكتب قصص الخيال العلمي، أو القصة العلمية، ولكنها تكتب ـ في الغالب ـ القصة الواقعية الاجتماعية مستفيدة من معلوماتها العلمية التي درستها في كليتها. ومن ثم نستطيع أن نطلق مصطلح "الواقعية العلمية" على بعض قصص هذه المجموعة.

أم كلثوم المُستَنسَخة

في القصة الأولى "قمة السلم" تتحدث الكاتبة عن عالم الاستنساخ، من خلال استنساخ الأطباء والعلماء لأم كلثوم جديدة في عالم الغناء. تقول القاصة: "كان الطبيب يعتقد أنه نجح في أوّل استنساخ لسيدة الغناء "أم كلثوم" وأتى بي لأكون مثلها أم كلثوم أخرى".

ولكن ترى الكاتبة أن مثل هذا الاستنساخ غير الأخلاقي، لن يتحقق بكامله، فهو إن تحقق في جمال الصوت وحلاوته وقوته، فإن هناك مناطق إنسانية أخرى لا يستطيع العلماء والأطباء الوصول إليها. لذا نرى أن شخص القصة (الفتاة المُستَنسَخة) تكره أم كلثوم وتمقتها، بل تمقت المجتمع كله. فبينما تغرقها غيوم الحزن، فإن العيون من حولها تقدسها، وكانت تريد أن تنفجر صارخةً في حفل الأوبرا مُعلنةً أنها ليست هي، وأن تُلقي باللوم على السيدة التي أنجبتها، أو التي كانت في حضانتها.

تحليل الشفرات الوراثية في "أحلام موؤدة"

تناقش قصة "أحلام موؤدة" مسألة تحليل الشفرات الوراثية للجينات وقراءتها، ومن ثم معرفة أحوال مواليد المستقبل وسلوكهم، وبالتالي التحكم في الجنس البشري، وصفاته. حيث نجد طبيب "معمل تحاليل ما قبل الزواج" الذي يكتشف عن طريق قراءة كل الشفرات الوراثية، والسلوكية، لجينات عريس وعروس، أنهما سيأتيان بمجرم إلى الوجود. وهو ـ أي الطبيب ـ يسعى لإقامة مجتمع أفلاطوني أفضل، لا يسع جنباته أشرار

المستقبل. ومن ثم يريد تجنيب البشرية ميلاد هذا المجرم، فيُدخل الرجل أو العريس، غرفة الدخان الأصفر، ويُعرّضُه لدخان مـــادة الـــهيدروبروميك، فيُصاب بالعقم الأبدي. وعندما يعرف الرجل ذلك بعد فوات الأوان، يذهــب إلى الطبيب، ويكاد يفتك به قاذفا في وجهه العبارة التي تُعد مغـــزى هــذه القصة: "أُنجب مجرما، أو أُنجب ملاكا، ليس من حقك أن تقتـــل أحلامـــي بأفكارك البغيضة".

ويقدر الطبيب حالة الرجل الذي حُرم من الإنجاب علـــى هـــذا النحـــو، فيُخرج من درج مكتبه مبلغا كبيرا من المال، ليعطيه له، لكن الرجل يُلقـــي المبلغ في وجهه مع بصقة، ونظرة توعد.

القصة تذكرنا ــ مع الفارق ــ بقصة النبي موسى مع الخضـــر عليـــه السلام، وما ورد في سورة الكهف (الآيات ٦٥ ــ ٨٢) بشأن السفينة التـــي خرقها الخضر، والغلام الذي قتله، والجدار الذي أقامه، وكان على وشـــك الانهيار.

الفارق بين القصة القرآنية، وقصة "أحلام موؤدة"، مثـــل الفـــارق بيـــن الأسطوري والعلمي، ففي الأسطورة لا تُعلَّل الأشياءُ تعليلا علميـــا، وإنمـــا تُعلل تعليلا إيمانيا أو غيبيا، لذلك عندما لم يُطق النبي موسى صبرا على ما يراه دون معرفة أسبابه، أو كما تقول الآية القرآنية (وكيف تَصبرُ على مـــا لم تُحِط به خُبْرا)، يصل الأمر إلى حد الفراق بينه وبيـــن الخضـــر عليـــه

السلام، فيبدأ الخضر في شرح ما رآه النبي موسى دون أن يجد له أدنى مبرر أخلاقي أو معرفي.

بينما في العلم، يُعرض كلُّ شيء على العقل، فيُعلله تعليلا منطقيا، ويقبله، أو يرفضه.

أيضا الأخلاق لها دور مهم في الدين أو في القصة القرآنية، فكل تصرفات الخضر منطلقة من أخلاقيات، ولكنها غير مرئية أو غير معروفة للنبي موسى، أما في العلم فلا يهم الجانب الأخلاقي، فقد فعل الطبيب فعلته بدون أن يُدخل في حساباته مشاعر الرجل وتصرفاته عندما يعرف أنه فقد القدرة على الإنجاب، وبالتالي أصبح وجودُه بلا معنى.

استشراف المستقبل كان لدى الخضر استشرافا إيمانيا من وحي الله له أو من لدنه، فهو بنص الآية القرآنية (عبد من عبادنا آتيناه رحمةً من عندنا وعلمناه من لدُنا علما)، بينما استشراف الطبيب كان استشرافا علميا، نتيجة الأبحاث والتجارب والفحوص من خلال مسيرة العلم الطويلة في هذا الشأن.

وإذا كان النبي موسى لم يستطع صبرا مع الخضر، فيفارقه في سلام، فإن العريس عندما يعرف ما آل إليه حاله، يتوعد الطبيب بما لا يحمد عقباه في العلاقة المستقبلية بينهما.

ولعلنا نجدا تأثيرا من القصة القرآنية في الجزء الخاص بقتل الغلام، فقد قتل الخضر الغلام خشية أن يعامل أبويه المؤمنيْن معاملة يشوبها الطغيان

والكفر، وبنص الآية (أما الغلام فكان أبواه مؤمنيْن فخشـــينا أن يُرْهِقَـــهُما طغيانا وكفرا)، وقتل الطبيبُ الغلامَ ــ قبل أن يأتي إلـــى الحيـــاة ــ عـــن طريق إصابة أبيه بالعقم، لأنه سيكون مجرما.

هكذا تكشف تلك القصة القصيرة "أحلام موؤدة"، عن عوالم جديدة كـــل الجدة في فضاء السرد القصصي، عن طريق توظيف الرؤى العلمية التـــي درستها الكاتبة.

تحليلات وإشاعات وتوسلات خادعة

في قصة "توسلات خادعة" نجد التحليلات والإشاعات التي أُخذت مـــن قلب الصبي الذي أنهكه الروماتيزم، وعلى الرغم من ذلك قال عنها الطبيب إنها سليمة.

خديعة أخرى يحملها الأطباء والعلماء، لزبائنهم وعملائهم، وتكشف عـن أخلاقيات هذه الفئة في قصص المجموعة. ولكنها ــ في الوقـــت نفســـه ــ تكشف عن الحاجة والعوز لدى المُتبرع الذي لم نعرف بأي عضو يتـــبرع به من جسمه، للصبي الغني الذي في مثل سنه. ونحن لا يـــهمنا العضـــو الذي سيتبرع به، بقدر ما يهمنا أخلاقيات أو ســـلوكيات الأطبـــاء الذيـــن سيجنون أموالا طائلة جرَّاء عمليات نقل الدم أو الأعضاء، أو بيعها.

إنها أخلاقيات العلم الحديث، فهل العلم والتكنولوجيا ضد الأخلاق والقيم؟ إنه سؤال عبد الله هاشم على ظهر غلاف المجموعة القصصية. والإجابـــة تأتي من خلال معظم قصص "أبجدية الدم".

قانون مندل وأبجدية الدم

في قصة "أبجدية الدم" ـ التي عنونت بها القاصة مجموعتـــها ـ نجـد قانون مندل الوراثي، ومعادلاته التي تتعلق بفصائل الدم، والتـــي تكشـف لمدرس الأحياء عن عدم توافق فصيلته مع فصيلة الأم والأب، مما يفتـــح مجالا واسعا للشك في أمه ذات النظرات النارية المعلَّقة صورتُها ـ علـــى الحائط ـ مجللة بشريط الستان الأسود.

فإذا كان العلم قد توصَّل إلى رؤية مستقبلية في قصة "أحـــلام مـــوؤدة" بشأن الطفل الذي سيُصبح مجرمًا، فإنه في قصة "أبجديـــة الـــدم" يفضـــح ممارسات الأم الخائنة، عن طريق قانون مندل الوراثي.

وبعيدا عن العلم ورؤاه الموضوعية القاسية، نجد إرهاصات لدى السارد تعبر عن عدم ارتياحه لسلوك أمه، تمثلت في الشرخ الحادث في منتصـــف الصورة، وكثيرا ما سأل أخوته عمن أحدث ذلك، فلم يجـــد إجابـــة. أمـــا صورة الأب فيشع منها نظرة ودود، على الرغم من الحادث البشع الـــذي أقدم عليه الوالد بقتل زوجته (أم السارد) في ظروف يجهل السارد أسـبابها، ولكن كشفها العلم له.

هذا الشرخ في صورة الأم، وتلك النظرة الودود، ثم الحزينة في صـــورة الأب، رغم أنه قاتل، تنبئ عن شعور صادق لدى السارد أكده لـــه قـــانون مندل الوراثي. وقد أدت الآيات القرآنية الصادرة من إذاعة القرآن الكريـــم،

حيث أدار السارد مؤشر الراديو، دورها في التماسك النفسي للسارد أو الراوي.

وقد سبق للروائي الطبيب هاني قطب الرفاعي توظيف قانون مندل الوراثي في روايته "سبيل جمال الدين"، فكان عقدة الرواية اكتشاف جيهان أن والدتها من فصيلة (O) وهي من فصيلة (B) ووالدها من فصيلة (A) وهذا لا يمكن أن يحدث علميا، وعندما تأكدت من النتائج المعملية، بدأت رحلة البحث عن الهوية لتعرف مَنْ أبوها، ومَنْ أمُّها.

ولكن يبدو أن مدرس الأحياء في "أبجدية الدم" استسلم للأمر الواقع، ولم يحاول البحث مثل جيهان في "سبيل جمال الدين" عن هويته وجذوره. وأعتقد أن العمل الروائي يتسع لهذا، أما القصة القصيرة فيكفي فيها الإشارات السريعة الموجزة المكثفة التي نجحت الكاتبة فيها على الرغم من تمهيدها لهذا الحادث الجلل في حياة مدرس العلوم، عندما سأل تلميذه الفاشل (راسب الثانوية العامة لثاني مرة) أن يخبره بنتيجة المعادلة التي تقول: أب فصيلة دمه (A) وأم فصيلة دمها (B) فماذا تكون فصيلة الجنين؟ وبطبيعة الحال لا يعرف التلميذ الفاشل الإجابة. وحتى تُخَفِّفَ الكاتبة من هموم القارئ المتعاطف مع الأحداث، استخدمت أسلوباً فَكِهاً، لتجئ إجابة التلميذ بالعامية: حيكون ولد يا أستاذ. وذلك بعد أن كتبت سيناريو الموقف الذي تقول فيه: "بلل التلميذ أصابعه، ومسَّد شاربه وهذبه"، وأجاب لتنفجر العلبة الإسمنتية، وتقصد بها الفصل، بالضحكات.

هنا تكشف الكاتبة عن قدرتها على كتابة السيناريو والحـــوار الفكِــه أو الكوميدي الهادف، ولعل هذا يكون إرهاصة عمل مسرحي كوميدي تقدمـــه لنا تهاني عمرو مرسي في مستقبل إيامها.

ويبدو أن الكاتبة لا تريد ترك الأمر مجهولا لقارئها الذي لا يعرف شـيئا عن قانون مندل، فتجيب على لسان تلميذ آخر بالفصل: فصيلة دم الجنيـــن (AB) يا أستاذ.

الزجاج وترقيع غشاء البكارة

في قصة "الزجاج" لا تجد الكاتبة حرجا في الحديث عن عمليـــة ترقيـــع غشاء البكارة التي تمت على يد الدكتور عارف أخصائي أمراض النســـاء والتوليد. فبعد أن أجرى العملية بنجاح طلب من أم الفتاة صاحبـــة العمليـــة ضرورة أن يتم زفافها أو دخلتها خلال اثنتين وســـبعين ســـاعة وإلا ... . وفي ليلة عرسه يكتشف أن التي أجرى لها العملية، واحدة مـــن زميـــلات عروسته اللواتي جئن لتهنئتها، فينقلب فرحه إلى حزن وغم، وعندما يصـــل إلى عش الزوجية تتقاذفه الأفكار كالكرة، ويتمدد علـــى الأريكـــة منتظـــرا اثنتين وسبعين ساعة.

وأحمد للكاتبة خوضها في موضوع شرقي كهذا، يُعد من الموضوعـــات المسكوت عنها، في الحياة بعامة، وفي مجال الفن القصصـــي أيضـــا. وإذا كان البعض ينفي وجود ما يسمى بالأدب النســـائي، فـــإنني أرى أن هـــذه القصة تحمل هذ المصطلح على كفيها لتقدمه إلى من يرفض الأدب النسائي

مصطلحا وإبداعا. وأكاد أجزم أن مثل هذه القصة لا تكتب إلا بواسطة قلـم نسائي متمرس. خاصة الحوار الذي جاء بالعامية ــ مثل كــل حــوارات المجموعة ــ على لسان الأم التي قالت للدكتور في صوت مختلج: "بنتـي صفاء حصلها حادثة وهي صغيرة .. وقعت .. آه وقعـت وهـي بتلعـب السيجة و.." ثم تصمت خجلا.

كانت الكاتبة أو الراوية بارعة في جملة: "وقعـت .. آه وقعـت" التـي توحي بالكذب، والبحث عن حيلة مناسبة تبيض وجهها أمام الطبيب الـذي تطلب منه إجراء عملية الترقيع.

ومن خلال إجابة الطبيب أو رده نكتشف تمرسه بهذه المسائل المسكوت عنها، وعندما لاحظ حرج الأم، أراد أن يخفف عنها وسألها سؤالا مباشـرا موفرا جهودها المضنية في الحديث: متى الزواج؟ وعندما أجابت: الأسبوع القادم. قال لها: بسيطة .. قبلها بيومين تحضر.

وقوله (بسيطة) يكشف أيضا عن هذا التمرس، وأن المسـألة تدخـل ــ بالنسبة له ــ في إطار الأشياء العادية، أو التي أصبحت عادية مـن كـثرة إجرائها.

ولعنوان القصة "الزجاج" دلالة كبيرة على مضمونـها، فكـأن غشـاء البكارة المطلوب ترقيعه، مثل الزجاج الذي تهشّم، ومن المستحيل إعادتـه إلى سيرته الأولى. أو لعل هذا العنوان يشي بتحطم الطبيب وتكسره أمـام نفسه، فبعد أن خدع مئات الشباب المقبل على الـزواج ــ بطريقـة غـير

مباشرة ـ نتيجة إجراء عمليات الترقيع المنتشرة التي أوحت بـــها كلمتـــه (بسيطة) نجده يتكسَّر نفسيا لشكّه أن تكون عروستُهُ وقعت فـــي المطـــب نفسه، وأجرت عملية مماثلة.

الحجر الضوئي

قصة "الحجر الأصفر" هي القصة الوحيدة ـ فـي المجموعـة ـ عـن الشعب الفلسطيني وانتفاضة الحجارة، وقد عالجتها الكاتبة معالجة جديـــدة، حيث الصخب الصادر من داخل الحجر الأصفر الذي يحمل التاريخ صوتـا وصورة "التمع لون الحجر، حتى أصبح له ضوء باهر، وارتسمت بداخـــل الضوء صورٌ متحركة".

وتستعرض الكاتبة ـ من خلال هذا الحجر ـ رؤيـة طفـل الحجـارة لخيول الفرنجة، والشهداء الذين سبق أن ضحوا بأرواحهم ودمائـهم، كمـا رأى في الحجر صلاح الدين الأيوبي ينتصر علـى الأعـداء. وبـالحجر الأصفر نفسه المُحمَّل بالتاريخ العربـي والإسـلامي ـ وكأنـه البلـورة السحرية ـ يقذف الطفل جنديا إسرائيليا فيسقط فاقد الوعي، ويصبح جثـة هامدة، وتتراقص الأتربة، ولكن الرصاص الكثيف يُصب على جسد الطفـل الصغير من جندي آخر، فتنبثق الدماء الزكية، ويسـقط الطفـل محتضنًـا الأقصى بذراعيه، ويصبح حجرًا جديدًا يُضاف إلى تلال الأحجـار التـي تحكي تاريخ النضال والشهادة في فلسطين المحتلة.

وللعقاد قول في الحجر بعامة، فهو يقول في كتابه "الفصول ـ ص ٢٤٧": "إن الحجر لا يملك لنفسه الحركة أو السكون، ولا مناص له من قوة تقذف به مرة من المرات، لأنه لا يقذف بنفسه؟ إن الذي ينبغي أن نبحث عنه هو طبيعة هذه القوة لا طبيعة الحجر".

ولو أدرك العقاد زمن الانتفاضة لتحدث عن قوة الطفل الفلسطيني، وقوة إيمانه، أو رغبته القوية في التخلص من الاحتلال الإسرائيلي، لذا نجده يقذف الحجر بقوة الإيمان، وهي القوة التي يسأل عنها العقاد والتي جسدتها الكاتبة في الحجر الأصفر.

الناحية العلمية التي ارتقت إلى مرتبة الخيال العلمي في تلك القصة، هي الضوء الباهر الذي من خلاله تتحرك الصور التاريخية، وتصدر صوتا. وتخبرنا الموسوعة العربية الميسرة أن سرعة الضوء في الهواء تساوي ٣٠٠ ألف كم في الثانية. وقد رجعت الكاتبة في لحظة ضوئية، أو عن طريق الفلاش باك الضوئي، أو الاسترجاع الضوئي، إلى التاريخ تستنطقه ليشارك الطفل الفلسطيني نضاله الحجري، فيصبح التاريخ لحما ودما، ويتحول الحجر إلى عالم كبير تدور فيه المعارك، وتتحقق الانتصارات، وهو عالم أشبه ما يكون بعالم الأحلام.

القاضي وحقنة البوتوكس

في قصة "ويخط القلم" نجد العلم والطب متمثلين في حقنة البوتوكس، التي تفرق بين الرجل وزوجته. والمثير هنا أن القاضي الذي يحكم بالخلع

والتفرقة بين امرأة في الثمانين تستخدم تلك الحقنة في عملية شـــد الوجـــه، فتعود ظاهريا إلى شبابها، وزوجها الدبلوماسي، بعــــد زواج دام أربعيـــن عاما، يقع في المشكلة نفسها، حيث تطلب منه زوجته مبلغا كبيرا من المال لشراء حقنة البوتوكس. وعندما تحتدم الأمور بينهما ـ بسبب هذا الأمر ـ يصل الموقف إلى الطلاق.

هكذا تكون نقمة العلم، وشقاء العقل، سببا لانهيار العلاقـــات الزوجيـــة، فعمليات شد الوجه، وحقن الشفايف (الصحيح: الشفاه) ووشـــم الحواجـــب، وعملية الأكسيمر ليزر لتصحيح النظر القصير، وأحدث خطوط الموضـــــة الباريسية، والعطور الألمانية، وغيرها، تعد من عوامل الانهيار، وخاصـــة بين الطبقات الغنية في المجتمع. أما الطبقات الفقيرة، أو متوسطة الحـــال، فلها غير ذلك بطبيعة الحال. ولعل اختيار الكاتبة لمنصب القاضي، يرمـــز إلى أن العدل لم يستطع التدخل لإقامـــة الحـــدود الطبيعيـــة بيـــن الرجـــل وزوجته، وأن المشكلات الناتجة عن المستحدثات العلمية التـــي ســـيطرت على عقول البشر واستطاعت أن توجهها، لا يستطيع العدل مجاراتـــها، ولا توجد لها حلول قياسية، ومن ثم يلجأ القضاة إلى الاجتهاد فـــي مثـــل هـــذه الحالات.

أضواء خابية، وهزائم مسماة

في قصة "الأضواء الخابية" نعود إلى عالم الاستنساخ مرة ثانيـــة، مـــن خلال استنساخ أحد العلماء الحاصلين على جائزة نوبـــل، فتغبطـــه عيـــون

العلماء ويفسحون له مكانة بينهم كعالِم عظيم صغير السن، ويوافــق علـــى طلبهم بأن يستنسخوا منه عالما آخر. فيصبح هذا المُستنســخ مثــل ظلــه، فيرفض العالِم هذا الظل صائحا: "لا أريد ظلا آخر". ولكنـــه لا يملــك أن يفعل شيئا للعلماء، فقد سبق له الموافقة على ذلك، وعليه أن يتحمل حصول المُستنسَخ منه، على جوائز ليست من حقه، فتفتر همـــة العـــالِم، ويســـأله زملاؤه عن أبحاثه وحماسه، ويخبرونه بأن ظلَّه أصبح أذكى منه. وينتـــهي الأمر بجنون العالِم الحقيقي، فيُقاد إلى المستشفى، وتخرج قطـــرات زائفـــة من مقلة عيني الظل أو الشخص المُستنسَخ.

في قصة "هزائم مسماة" تنسج الكاتبة قصتها حول مرض عمى الألـــوان والمعروف علميا باسم "الدالتونيزم" والذي ولد به شخص القصة الذي كـــان ينتوي إعداد رسالة الماجستير في التركيب البلوري للمواد المشـــعة بكليـــة العلوم. واشتهر في كليته بدالتون الكلية أعمى اللون. ولكن تنجح الوســـاطة في تعيين ابن رئيس القسم معيدا بدلا منه. وتنتهي حياته ـــ بعد واقعته مـــع ناظرة المدرسة التي عُين فيها ـــ ببيع الميداليات الخشبية المنقوشة بالأسماء أمام الكلية.

بيع جثث الموتى تحت دخان القمر

قصة "دخان على وجه القمر" تكشف عن عمليات بيـــع جثـــث الموتـــى الطازجة، لطلبة وأساتذة كلية الطب "عايزين حتة طازه وأنت وشـــطارتك"، ونفاجأ بأن ابن التُرَبي يبيع جثة أبيه فور موته. ولعل هذا السرد والوصـــف

يكشفان عن جزء من البشاعة التي تحدثنا عنها الكاتبة في إطار فني معبر: "اتجه نحو مقبرة الوالد، دار حول المقبرة، نزع طبقات التراب، فاتحا باب المقبرة بطريقته هابطا درجات السلم، وجده كما هو مسجى، نزع الكفن من فوق الرأس وجده وجها لجسد أخرق، خاو سأمته روحه الخبيثة. أعاد الغطاء، حمله فوق كتفه، أغلق المقبرة مواربا بابها بطبقات الأتربة".

من فضاء العلم والطب إلى فضاء الروح

ومن فضاء العلم والطب إلى فضاء الروح في قصص المجموعة، حيث نجد في قصة "العودة إلى .." أن روح الأب الذي رحل منذ عشرين عاما، تدعو روح الابن لكي تحلق معها في الملأ الأعلى، وعلى الرغم من نجاة الابن من حادثة قطار الصعيد الشهيرة، إلا أن روحه تلبي نداء الأب بعد ذلك، في حادثة انزلاق قدمه على باب القطار، فيهوي، وتلتقطه روح الأب، ويصعدا معا، وعندما أرادت روح الابن وصف ما حدث لها، كان هناك من يشير لها بالصمت.

لقد نجحت الكاتبة في توظيف حادثة شهيرة تحدث عنها الناس ووسائل الإعلام في مصر وخارجها، حيث مات واحترق أكثر من ستمائة من راكبي قطار الصعيد، وهو على أبواب العيد، لتصنع قصة منطلقة من الواقع، ولكنها تفارقه وتعلو عليه، بعد أن حلقت في عالم الأرواح.

في قصة "نداء الانشطار" نجد أيضا الروح التي تسكن جسد الراقصة، وتشهد على سلوكياتها وتصرفاتها، فكانت عندما تهتز بجسدها، تهتز معها

قلوب الرجال، وتنزلق إليها أموالهم، فتشقى الروح جـــراء شـقاء جسد الراقصة في الملذات والسهرات، فيقتل هذا الجسد، وترتعش الروح، وتنـدم على أنها سكنت هذا الجسد، وتصرخ قائلة: "ليتني لم أسكن جسدها". وكـأن الروح تملك من أمرها شيئا، حتى تقرر أي جسـد تسـكن. إنـها قضايـا ميتافيزيقية تحاول أن تعالجها الكاتبة، بعد أن عالجت بعض قصصها مـن خلال الواقعية العلمية.

عقدة أوديب

انتشرت في بعض قصص المجموعة ظـاهرة تعذيـب الأب لأبنائـه، ورغبة الأبناء في التخلص من هذا الأب، فيما يعرف في علم النفس باسـم عقدة أوديب. ففي قصة "هزائم مسماة" ـــ على سبيل المثال ـــ نجد شـخص القصة يشكو من العبوس الذي لا يفارق وجه أبيه، وتشبثه برأيه، وقسـمه بأنه ـــ أي الابن ـــ لن يفلح في دراسته، وإذا فلح فلن يجد عملا، وعندمـا صادف الابن الذي كان يبيع الميداليات اسم أبيه على إحدى الميداليات ألقـى به في عصبية اعترت يمناه إلى داخل كيس جديد. مبتعدا به عن الأسـماء الأخرى التي يحبها والتي جمعها في كيس واحد.

أما في قصة "دخان على وجه القمر" فتتكشف عقدة أوديب أكثر، حيـث الابن الذي يكره أباه التربي، وعند موته يفرح الأبنـاء، وخاصـة الابـن فتحي، حيث زال من تاريخهم شعار اسمه "والد تربي"، وبعد دفن الجثـة، يتسلل الابن إلى مقبرة أبيه، ويفتحها، ويحمل الجثة على كتفه صاعدا بـها،

ليبيعها إلى الجزار الذي يبتسم قائلا: "برافو عليك يا فتحي .. دي حتة طازة حتبهر الدكاترة اللي حيشرحوها".

العلاقات المتوترة بين البشر

تميزت العلاقة بين معظم المجموعات البشرية التي تكتظ بها قصص المجموعة، بالتوتر والخلاف والاختلاف الذي قد يصل أحيانا إلى حد الرغبة في القتل، بل وصل إلى القتل فعلا في بعض القصص. وهو ما يمثل جناية المدنية على الأخلاق، كما أشار العقاد في كتابه الفصول (ص ٢٤٨ ــ ٢٤٩) إذ تضطر ــ المدنية ــ الناس إلى كتمان غضبهم وامتعاضهم، فتغرس في نفوسهم الحقد والضغينة، وتبدلهم من عدوان الغضب عدوانا هو شر منه وأضعف.

في قصة "قمة السلم" تقول شخص القصة عن السيدة المغنية التي استنسخت على شاكلتها: "إنني أمقت تلك السيدة التي يقولون إنني أشبهها".

أما في قصة "أحلام موؤدة" فنجد العلاقة المتوترة بين الرجل الذي فقد القدرة على الإنجاب، وطبيب التحاليل الذي قرأ الشفرات الوراثية، لدرجة أن الرجل هم بقتل الطبيب حيث أحكم راحتي يديه حول عنقه، ولكن الطبيب سرعان ما استعان بحارسيه. ويغادر الرجل المعمل متوعدا الطبيب بعد أن بصق في وجهه، ورفض المبلغ الكبير الذي أعطاه الطبيب له على سبيل التعويض.

في قصة "توسلات خادعة" تتوغل الأنانية بين الأخـــوة، حتـــى تتقطـــع خيوط الأواصر بينهم، بعد أن أصبح لكل منهم عش صغـــير، ولـــم يجـــد أخوهم الصغير سوى التبرع بدمه أو أعضائه للحصول على مبلـــغ كبـــير يعيش منه.

أما في قصة "أبجدية الدم"، نجد تلك العلاقة المتوتـــرة بيـــن الأب والأم، والتي انتهت بقتل الأم لسوء سلوكها، حيث اكتشف الابن مدرس الأحيـــاء الذي كان في المرحلة الإعدادية عند مقتل الأم، أسباب قتلها بعد أن عمـــل مدرسا لمادة الأحياء، وعرف أن فصيلة دم أبيه، وفصيلة دم أمه، لا تنتجان ابنا يحمل فصيلة دمه، إذن فهناك خيانة أدت إلى توتر العلاقـــة بيـــن الأم والأب، وقادت إلى عملية القتل.

في قصة "الزجاج" نجد توترا نفسيا نشأ بين العروســـين، نتيجـــة قيـــام العريس الطبيب بإجراء عملية ترقيع لإحدى الفتيات، ويكتشف ليلـــة حفـــل زفافه أنها من زميلات عروسته، فتوترت العلاقة في عشهما ليلة الدخلـــة، وفضل العريس أن يبيت على أريكة حجرته لحين انقضاء اثنتين وســـبعين ساعة، ليكتشف هل عروسته بكرا أم ثيبا؟

بطبيعة الحال سنجد توترا كبيرا في عالم قصة "الحجر الأصفـــر" بيـــن الطفل الفلسطيني الذي يحمل الحجر، وجنود الاحتلال الإســـرائيلي الذيـــن يحملون بنادقهم ورشاشاتهم الآلية، وينتهي هذا التوتر في فضـــاء القصـــة

باستشهاد الطفل الفلسطيني، بعد أن ألقى حجره علـــى رأس أحـد جنـود الاحتلال، ولكنه لا ينتهي على أرض الواقع، كما نرى يوميا.

في قصة "تحولات" نجد تلك العلاقة المتوترة الدائمـــة بيــن الموظفـــة الصغيرة ومديرتها، ولا تجد الموظفة وسيلة سوى الانفجـــار فـي وجـــه مديرتها، لأنها تفضل الآخرين عليها، وقد انعكست تلك العلاقـــة المتوتـــرة على صورة الطبيعة في القصة، فنجد أن البحر كان ثائرا، وفـــي أقصـــى حالات غضبه، وموجُهُ في أقصى معدلات ارتفاعـــه، وصـــوت ارتطـــام أمواجه بالصخور يدوي في الآذان. لقد كان البحر معـــادلا نفسـيا لحالـــة الموظفة. وهو ما سبق أن لاحظناه في رواية "عودة المونـــاليزا" لحوريـــة البدري حيث يُكتشف من خلال الوصف، بحر الإسكندرية في إحدى حالاته التي هي في الوقت نفسه إحدى الحالات النفسية التي تمرُّ بها شيرين بطلـــة الرواية.

وقد كانت الكاتبة موفقة في اختيار عنوان قصتها "تحولات"، لأن القصـــة تكشف بالفعل عن تحولات الموظفة النفسية، تجاه عملها، ورئيستها، وبيتها، ومجتمعها، إلى أن انفجرت في النهاية، وأصبحت كموج البحر الهائج الـذي ينطح الصخور.

العلاقة المتوترة التي نجدها في قصة "نداء الانشطار" كانت بين الـــروح والجسد، فبعد مقتل الراقصة، تثور الروح على ذلك الجسد الـــذي كـــانت تسكنه، وكانت شاهدة على دناءته وحفاوته بالرجال والمال.

بنية التوتر تعلو ــ أيضا ــ قصة "الدوائر" حيث العلاقات المتوترة بين عرفان، وأمه ورئيسه في العمل الذي يعايره بعدم اكتمال رجولته، فيصاب بحالة من فقدان الذاكرة، فيخرج إلى العمل، ويذهب إلى أماكن أخرى، وبعد خمس ساعات يتذكر أنه لم يذهب إلى مقر عمله، ثم يتذكر أنه مفصول من العمل، وهكذا نجد أنفسنا أمام شخصية متوترة، مهزوزة، شديدة التعقيد، فاقدة للذاكرة، نجحت الكاتبة في تقديمها لنا عن طريق بعض التصرفات الدالة على تلك التركيبة النفسية المتشظية.

وفي لحظة ما يقرر عرفان الذهاب إلى رئيسه في منزله ليتحدث معه في لطف حتى يتوقف عن معايرته بنقص رجولته، فلا يجده، وتفزع منه زوجة رئيسه، ويندفع وراءها داخل الشقة، في محاولة لاغتصابها، ليثبت لرئيسه رجولته بطريقة عملية، وعندما يشعر بالعجز يرشق المرأة بالسكين، ويخرج، وكأنه لم يفعل شيئا، فيتجول في الطرقات ويتأمل واجهات المحلات، ويغرق في دوائره النفسية الخاصة. وعندما يصله خبر حادثة زوجة رئيسه، يذهب للمستشفى ليتبرع لها بالدم، حيث نجت المرأة من الموت، ولكنها عندما تفيق تشير إليه، فيطرق برأسه في الأرض.

العلاقة المتوترة نفسها بين رؤساء العمل ومرؤوسيهم نجدها في قصة "هزائم مسماة" حيث ناظرة المدرسة التي كان يعمل بها شخص القصة، الشاب الحاصل على بكالوريوس العلوم، تصرخ في وجهه قائلة: "أنا رئيستك في العمل .. لو أمرتك أن تكنس المدرسة لفعلت".

ولم يجد الشاب بُدا من إلقاء صندوق القمامة فوق رأسها، وهو يقهقـــه، فانعدمت أمامه بعد ذلك كل فرص العمل، فيكتب الأسماء علـــى ميداليـــات خشبية، ويقوم ببيعها أمام كليته التي تخرج منها، كليـــة العلـــوم، وعندمـــا اصطدم كيس الأسماء بمقدمة إحدى السيارت الواقفة، انفرطت الميداليـــات على الأرض، فأخذ يجمعها ويتأمل الأسماء، ومن خلال هذا التأمل يبدأ فـي عملية استرجاع العلاقة بينه وبين من يحمل هذه الأسماء ابتداء من والـــده الذي لا يفارقه العبوس، ومرورا بمن أحبها، ولكن سلبها منـــه كـــهل لـــه رصيد كبير في البنك، وناظرة المدرسة التي كان يعمل بها، واسم من دلّـــه على طريق الصنف المخدر العجيب، بعد أن كان ينـــوي إعـــداد رسـالة الماجستير في التركيب البللوري للمواد المشعة، وغيرهـــا مـــن الأســـماء الفاعلة والتي تركت أثرا كبيرا على حياته.

وأرى أن فكرة هذه القصة القصيرة، وما يتعلق بحياة الأسماء المكتوبـــة على الميداليات تصلح لعمل روائي مصري كبير، مثلمـــا فعـــل الروائـــي البرتغالي خوسيه ساراماجو في روايته الشهيرة "كل الأسماء"، حيث وجـــد الراوي من خلال عمله في أرشـــيف الســـجل المدنـــي، أســـماء بعـــض الشخصيات المهمة في المجتمع، فبدأ يبحث عن تاريخ أحد هذه الأسماء.

في قصة "ويخط القلم" نجد تلك العلاقة المتوترة بين القاضي وزوجتـــه والتي انتهت بالطلاق لأنه لم يعطها المال اللازم لإجراء عملية شد الوجـــه، أو لشراء حقنة البوتوكس، وقد شاهدنا مع القاضي نفسه توترا في العلاقـــة

بين رجل وزوجته دام زواجهما أربعين عاما، بسبب الحقنة نفسها، ولم يملك القاضي سوى أن ينفذ حكم الخلع بناء على طلب الزوجة التي يتعدى سنها ثمانين عاما.

وتبلغ بنية التوتر مداها في العلاقة بين أحد رجال الشرطة وأحد المجرمين، ففي حين نجد أن النقيب يتلذذ في كل مرة بالقبض على أحد المجرمين الصغار الذي يعرض بضاعته على عربة يد خشبية، يعلن المجرم توبته، ويقول له: "يا بيه أنا تبت، أنت ليه مش مصدق؟" وينتهي الأمر — في كل مرة — بسجنه، وسبه، وغضبه، وفي المرة الأخيرة يهدد المجرم بحرق نفسه قائلا: "أنا يا سيادة النقيب مش راجع للسرقة تاني، سيبني في حالي، وإلا حا حرق نفسي ..". وعندما يتحداه النقيب بقوله: "يلا احرق نفسك يا بن .." ينفذ الرجل وعيده، ويحرق نفسه بالفعل، وتتصاعد النيران من جسده بعد أن صب على نفسه من الجركن الذي دخل به على الضابط، وعندما أراد أن يرمي بنفسه على الضابط ليحرقه معه، دفعه العسكر بعيدا، فسقط أسفل لافتة القسم، فاحترقت عبارة "في خدمة" من اللافتة أو اللوحة "الشرطة في خدمة الشعب"، وبقيت الكلمتان "الشرطة .. الشعب" لتفتح مجالا واسعا للتأويل الدلالي. ولتدل على ذلك التوتر الناشب بين الشرطة والشعب في تلك القصة التي استخدمت فيها الكاتبة تيار الوعي والمونولوج الداخلي والفلاش باك، لتدل على خلل ما في شخصية نقيب الشرطة رمزت له بشرخ أو تكسر صورته أمام نفسه في المرآة، بينما

قدمت المجرم على أنه أكثر تواؤما مع نفسه، في أكثر من مظـــهر، مثـل محاولة تسديد ديونه لزملائه قبل أن يركب سيارة الشرطة، ومثـــل تنفيـذ تهديده في حرق نفسه، عندما تحداه النقيب في أن يفعل هذا.

أما في قصة "دخان على وجه القمر" فيبلغ التوتر مبلغه بين أفراد أســرة التربي، لدرجة تجعل الابن فتحي يبيع جثة والده فور دفنها.

وفي قصة "نصف سيجارة مشتعلة" نجد فتحي آخر، يعمل بائع أنـــابيب بوتاجاز، ويعيش في بيئة فقيرة متوترة، وهناك من يشعره دائما بأنـــه لـم يصبح رجلا بعد، بدءا من أمه، وشباب شارعه، الذي قدم له أحدهم قطعـة حشيش رفضها في البداية، ثم تناولها بعد إحساسه أن الضحكـات الهازئـة توشك أن تنفجر، ثم يذهب إلى البيت فيجد ابنة أخيه سحر وحدهـــا أمـــام المرآة، فتنكمش المسافة الفاصلة بينهما حتى تتلاشى، ويعرف جميع الأهـل ومن في الحتة بالأمر بعد انتفاخ بطن سحر، وتبدأ العلاقات في التوتر بيـن جميع أفراد العائلة، أما فتحي فقد اتجه إلى طريق المخدرات.

في القصة الأخيرة بالمجموعة "الوقوف على خيوط واهية" نجد الزوجـة الملتاثة التي فقدت عقلها نتيجة عدم إنجابها، وزواج رجلـــها مـــن أخـــرى أنجبت له ثلاثة أولاد، فتتوتر علاقتها أكثر بزوجها الذي لم يطلقها، ولكنـــه يكشف لها أن كل أحاديثها عن حملها كذب، فحملها حمل كـــاذب، ويثـــور عليها، وتوهمنا أنها أنجبت منه طفلتين، وأن هناك ولدا في طريقــــه إلـــى الحياة، وتستمر عملية الخداع في قول الراوية إن الزوج انتزع ابنتيها مـــن

فراشهما وأطاح بهما أرضا، وقطع أطرافهما وسمل عيونهما وصلم آذانهما، وهي تتوسل له أن يتركهما، فتبكي وتصرخ ولكن دون جدوى.

لم تقل لنا الكاتبة صراحة أن هاتين الابنتين مجرد دمى أو لعب، ولكنها تركتنا نكتشف ذلك من خلال تلميحها بجنون الزوجة التي لم تنجب، وتوتر علاقتها بزوجها على نحو كبير.

نهايات القصص

تنتهي أغلب القصص بالرغبة في التحرر والانطلاق من أسر الحياة، ففي قصة "قمة السلم" صعدت الفتاة المستنسخة على النافذة، وفردت يديها كجناحين، وانطلقت.

وفي نهاية قصة "توسلات خادعة" نجد الصبي المتبرع بأعضائه يحاول الهرب والتحرر من غرفة العمليات بعد أن تعاطف معه كوب الماء وانسكب على ورقة الموافقة على التبرع، ولكن يقف والد الصبي المتبرع له بسيجاره الفخم متسائلا: إلى أين؟ فيحبط محاولة الهروب والتحرر.

أما في قصة "الحجر الأصفر" فقد ارتقى الطفل إلى عالم الشهادة بعد طلقات الرصاص الإسرائيلية التي انهمرت على جسده الصغير.

وفي نهاية قصة "العودة إلى .." نرى الابن الذي نجا من حادثة قطار الصعيد المعروفة، يلبي نداء أبيه الذي توفي منذ عشرين عاما، فيغادر الدنيا إثر حادثة قطار أخرى حيث انزلقت قدمه فهوى، فأخذه أبوه المتوفي وطارا معا صاعدين إلى أعلى.

وفي نهاية قصة "ويخط القلم" تحصل زوجة القـــاضي علـــى حريتـــها المتوهَّمة من خلال الطلاق الذي طلبته حين قالت لزوجها: "أنا عند أخـــي سيادة اللواء انتظر ورقة الطلاق، وهذه المرة لن أقبل أية أعذار".

أما في نهاية قصة "كلمات محترقة" فيحصل المجرم الذي تاب ــ كمـــا قال ــ على حريته بحرق نفسه أمام النقيب، بينما تكسرت صورة النقيـــب في المرآة.

وفي نهاية قصة "نصف سيجارة مشتعلة" يتجه فتحي إلى عالم المخدرات بعد أن حملت منه ــ سفاحا ــ سحر ابنة أخيه، وكنت أتوقع أن تنتهي تلـك القصة، بتفجير فتحي الذي يعمل في مستودع لأنابيب البوتاجـــاز، لأنبوبـــة بوتاجاز في نفسه، نتيجة فعلته النكراء مع ابنة أخيه التي اســـتجابت لـــه، واستكانت أمام رغبته، وعرف الجميع ذلك بعد أن تضخمت بطنها، ولكـــن خيبت الكاتبة ظني، وجعلت فتحي يلجأ إلى عالم المخدرات.

عالم الألوان في قصص المجموعة

لعب اللون الأصفر دورا كبيرا في قصة "الحجر الأصفر"، وقد اكتســـب الحجر هذا اللون من الحلة الصفراء التي كان يرتديها الفارس العربي القديم الذي قاتل الأعداء حتى سقط شهيدا وتحول جثمانه إلى تراب أصفر. أيضـــا كان الصغير مرتديا معطفا أصفر اللون لحظة انطلاق الرصاصات علـــى جسده الصغير. وعلى الرغم من انهمار الدماء في فضـــاء القصـــة، إلا أن اللون الأحمر لم يعلن عن وجوده بقوة، مثلما أعلن اللـــون الأصفـــر لـــون

التراب والأرض والرمال التي يتشبث بها أهل فلسطين. إنه لــون تــراب الوطن.

كما لعب اللون الأزرق دورا كبيرا في قصة "هزائم مسماة"، حيث كــان شخص القصة مصابا بعمى الألوان "الدالتونيزم" فعندما أراد أن يشير لأمــه ــ وهو صغير السن ــ على قطار أحمر اللون، لتشتريه لــه، قــال لــها: اشتري لي هذا القطار الأزرق. فانزعجت الأم كثيرا وذهبت بابنــها إلــى الطبيب، الذي اكتشف أن الصبي مصاب بعمى الألوان. وقد أثــر العمــى كثيرا على شخصيته وسلوكه ومستقبله العلمي بعد ذلك، بــل أثــر علــى علاقته بالجنس الآخر، حيث كان يرى أن طالبات الكلية زرقاوات الخدود.

أما اللون البنفسجي، وهو لون يوحي بالغموض، فقد ساد عالم القصــة الأخيرة "الوقوف على خطوط واهية" ليكشف غموض الزوجة الأولى التــي حرمها القدر من الإنجاب، فتكشف القصة عن مرضها بالذهان العصبي، أو الجنون، فتتخيل أنها أنجبت طفلتين وأن الثالث في الطريق. وأنها ترى فــي كل شيء اللون البنفسجي، حتى لون الدماء تحول إلى لون بنفسجي يــنزلق على الملابس، ويفترش الأرض.

تهاني موهبة قصصية حقيقية

ليس من شك، في أن تهاني عمرو مرسي موهبــة قصصيــة حقيقيــة، تمتلك أدواتها اللغوية والتعبيرية امتلاكا جيدا، ومجموعتها الأولى "أبجديــة الدم" تبشر بميلاد كاتبة قصصية تفخر بها الإسكندرية. فقط عليها مواصلــة

الطريق في دأب وإصرار، والتخلص من بعـــض العبـــارات أو الفقـــرات الزائدة، وأن تحافظ على خصوصيتها، وعلى عالمها الذي تربط فيـــه بيـــن العلم والأدب، والذي من خلاله استطاعت أن تقدم لنـــا قصصـــا جديـــدة، وموضوعات منتزعة من واقع المجتمع المعاصر ومشكلاته، فأسهمت بذلك في زيادة وعي القارئ بما يدور حوله من مشكلات وقضايا، وهي وظيفـــة من أهم وظائف الأدب في العصر الحديث. وقد أطلقتُ مصطلح "الواقعيـــة العلمية" على قصصها القصيرة في هذه المجموعة، واحتفـــظ بحقـــي فـــي صياغة هذا المصطلح الأدبي والنقدي.

إلاَّ .. الليل، إلاَّ .. الموت

يتوقف قارئ المجموعة القصصية "إلا الليل" للكاتب فؤاد الحلو، أوَّل ما يتوقف عند هذا العنوان الموحي الذي عَنْوَنَ به مجموعته القصصية الأولى، فيحاول أن يسبر غوره، وأن يتساءل عن سر هذا الاستثناء (الليل) وأداته (إلا) وما هو المُستَثنى منه، وما يوحي أو يشي به، أو يرمز إليه؟!. ومن ثم سيحاول أن يبحث عن القصة التي عنون بها الكاتب مجموعته، كما جرت العادة، فلا يجد قصة بهذا العنوان، ضمن قصص المجموعة، وعددُها اثنتان وعشرون قصة، يتفاوت طولُها، ما بين القصير جداً، والقصير، ومتوسط الطول.

ومن ثم يبدأ القارئ ـ ولعلي أكون هذا القارئ ـ في التعامل بحذر مع قصص المجموعة، للوقوف على دلالة الليل، وهذا الاستثناء، والمُسْتَثنى منه.

***

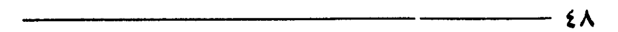
القصة الأولى "أريكة أمي" قصة إنسانية اجتماعية، يصوّر فيها السارد ــ أو الراوي ــ حالة الأم التي رغم شللها النصفي، فإنها تتعامل مع الكـــون المحيط بها، بكل سهولة ويسر. هذا الكون الذي لا يزيد حجمُه على متـــر في متر، لا يتسع إلا للأريكة التي تجلس عليها الأم وتنام، وتديـــر شـــئون المنزل من فوقها، بلا أدنى شكوى أو أنين أو تبرم.

وقد ورثت الأم هذا العالم، وهذه الأريكة عن أمها.

يقول السارد عن أمه: "قبعتْ في ذات المكان الذي اتخذته جَدتي لنفســها قبل أن ترحل عن الدنيا".

ومن خلال السرد نكتشف عالم الأم الصغير الـــذي لا يخــرج ــ فـــي معظمه ــ عن الأدوات المنزلية البسيطة التي تحفظ أماكنها، وتتعامل معــها بحسابات دقيقة للغاية، فأي خطأ في تقدير الحسابات والمسافات، قد يكلـــف الأم كثيرا، خاصة في حالة عدم وجود ابنها أو زوجته في المنزل.

وقد نجح القاص، أو السارد، في وصف هذا العـــالم بعبـــارات ســـريعة موجزة، مركزة، مكثفة، لا ملل فيها ولا إطالة، وتكمن المفارقة التي كتبـت من أجلها القصة ــ كما أتصورَّ ــ في العبارة الختامية التي يقـــول فيـــها السارد: "عندما ماتت أمي ابتلعتْ ثلاجتُنا الجديدة مكان أريكتها مع كرســيٍّ نادراً ما يجلس عليه أحد، إلا زوجتي، عندما تنهار فوقه صارخـــةً: أيـــن ذهبت علبة الكبريت؟".



...ه المفارقة، ترمز إلى عالمين أو جيلين مختلفين، جيل الأم الذي كــان العـ..م كله يتلخص في بيتها أو منزلها، وجيل الزوجة الذي لا يعرف كيــف يد... شئون المنزل بالسهولة واليسر الذي كان لدى جيل الأمهات، وسرعان مـ.. يصرخ أو ينهار من أبسط الأشياء، مثل البحث عن علبة كبريت.

أيضا هناك مفارقة أو مقارنة رامــزة أخــرى، تتمثــل فــي الأريكــة و..كرسي. فقد كانت الأريكة هي العالم، أو العرش الذي تدير الأم شــئونها، و..ئون المنزل من فوقه، وقد تخلص الابن أو زوجته من هــذه الأريكــة، و... محلها ثلاجة وكرسي بعد موت الأم.

..الثلاجة ترمز إلى، أو توحي ببرودة المكان، الذي كــان دافئــا ومشــعا بالـ..ـان أثناء وجود الأم وأريكتها. أما الكرسي فهو مهجور، لا يجلس عليـه أحـ.. إلا الزوجة في لحظة إعيائها جراء البحث عن علبة الكبريت، فبينمــا كا... الأريكة هي كرسي العرش بالنسبة للأم، أصبح الكرسي رمزا لفــراغ الـ...، وفراغ العلاقات الإنسانية الحميمة، وفراغ مشاعر الدفء والحنــان، هـ.. الفراغ الضيق الذي أنشب مخالبه في المكان، وخلع بردته الخاوية على ا...جة، وبدأ يتلاعب بأعصابها، لذا نجدها تصرخ وتنهار عندما لا تجــد ا..ـياء في مكانها. وخاصة علبة الكبريت، التي قد توحي ثقابها ــ عندمــا تـ... ــ بعودة الدفء إلى المنزل، ولو ظاهريا، أو ماديا، ولكن حتى هــذا ا... ليس من السهل الحصول عليه، فعلبة الكبريت ــ كما توحي القصــة ...ئما في غير مكانها، ودائما يصعب الحصول عليها.

أيضا هناك المقارنة بين الأم التي احتفظت بأريكة أمها (جَـدة الســارد) فوجدت ما تستطيع أن تجلس عليه بعد شللها النصفي، وبين الزوجة التـــي سرعان ما تخلصت من تلك الأريكة المتوارثة، وأتت بثلاجة وكرســـي لا يجلس عليه أحد إلا نادرا، وبالتالي فأمام ظهور أي مستحدث جديد، سرعان ما سيتم الاستغناء عن هذا الكرسي.

***

في قصة "كهف الذئاب" نجد تلك العلاقة بين الأجيال، ولكن من خـــلال منظور آخر، غير الذي وجدناه في القصة السابقة. هنا نجد أن كـــل جيـــل يُسلم الراية للجيل الذي يأتي بعده، ولكن أية راية؟ إنها رايـــة المـــوت، أو راية الطريق إلى كهف الموت. فالأب حمل أباه ـ من قبل ـ إلى كـــهف الموت، فعرف دروب الطريق إليه، وها هو الابن يحمل أباه على ظـــهره صاعدا به الجبل، ليضعه أمام باب الكهف فوق ركام من الهياكل البشـــرية. وقبل أن يهبط يسأله الأب: هل عرفت الطريق؟ وعندمـــا تكـــون الإجابـــة بالإيجاب يطمئن الأب قائلا: إذن لن يضل حفيدي الطريق عندما يحملـــك. إنها رسالة متوارثة تؤديها أو تدفعها الأجيال لبعضها البعض.

والأمر ليس بهذه البساطة، ولكن هناك معاناة إنسانية صوَّرها السارد أو الراوي أو القاص، من خلال الاستعانة بمفردات الطبيعة التي تكشِّرُ أنيابها، أثناء رحلة الصعود إلى كهف الموت، فهناك الريح التـــي تـــهب، وهنـــاك الأغصان الشوكية الجافة التي تتدحرج من أعلى، على هيئة كُرات (وكأنـــها

صخرة سيزيف التي تتدحرج دوما)، وهناك دوّامات الأتربة التي تَعمي الأبصار، وهناك التعب والإنهاك الجسماني جرّاء الصعود إلى الجبل، وهناك عواء الذئاب (ولعلها ذئاب الموت)، وهناك الزمن الذي يتسارع في تلك اللحظات ليصل إلى فوهة الكهف المظلم الذي تنزلق فيه السنوات، وتزدرد معها العمر والتاريخ.

إنها صور منتزعة من الطبيعة، ومن الوجود الإنساني والزمني، ولكنها تعبر عن قلق داخلي أو نفسي، وخوف ورهبة، فيشعر الإنسان بضآلته في الكون، وربما يعود السارد أو الراوي ـ والقارئ أيضا ـ من كهف الموت، أكثر تطهرا وأكثر إيمانا بخالق الكون، الذي خلق الموت ونثابَه، ليكون عظة وعبرة ورحمة.

لقد تسللت بنية الخوف والرهبة من الموت إلى عالم هذه القصة القصيرة عن طريق مفرداتها، وجوّها المشحون بمشاعر القلق الإنساني إزاء المصير الحتمي.

***

في قصة "الصلوات" تعود الجَدة مرة أخرى، ولكن من خلال بناء قصصي مختلف، استحدثه القاص، فهو يقسّم عمر الجدة إلى ستة أقسام (مثل الصلوات الخمس، مُضافةً إليها صلاة الصبح التي تأتي بعد الفجر، وقبل الظهر).

وفي كل قسم نلاحظ أن الجدة لا تعيش الزمن الحالي أو الزمن المحــايد، ولكنها تعيش زمنا خاصا بها. ففي (العصر) لم تعد ترى حفيدهــا يذاكــر، ولما تسأله عن ذلك، يمسح على شعرها الفضي قائلا :أنهيت دراســتي يــا جدتي والتحقت بوظيفة مرموقة. وفي (المغرب) تسأل الحفيد عن الســاعة، لأنها تخشى أن تتأخر الأم عن عملها، فيجيب بأنها لن تذهب إلــى عملــها لأنها أحيلت إلى المعاش.

لقطات إنسانية معبرة، وتقاسيم زمنية بها نوع من الشــجن، وعلاقــات دافئة بين الجدة والحفيد، تحفل بها قصة "الصلوات".

***

قصة "منقوشة الوهم" نقلة نوعية في عالم القصص عند فؤاد الحلو فــي تلك المجموعة، فهو ينقلنا من الجو الإنساني الحميم من خــلال القصــص الثلاث السابقة إلى عالم المخدرات، فالطرقات المعهودة على الباب الخشـبي هي طرقات طالبي الوهم أو طالبي المخدر أو البودرة، ومع كــل طرقــة يكشط بائع المخدر الطلاء الجيري بحواف أوراق النقد الذي يدفعه الطــارق مقابل ورقة السوليفان، إلى أن يتعرى الجدار، ويتجرد طلاء وراء طــلاء، الأمر الذي يوحي بكثرة الطرق وكثرة الزيارات وكــثرة طــالبي الوهــم والمخدر. ولم يكتشف أحد الخديعة الكبرى في عالم المخدرات والبــودرة، فما يبيعه الرجل داخل ورقة السوليفان لم يكن إلا الطلاء الجيري الأبيــض الذي يحكه بورقة النقد، ويعبأه في ورق السوليفان، وعلى الرغم من ذلــك

يسري الخدر في جسد المشتري، وهي رسالة مغلفة بالفن يبعثها القاص إلى مدمني المخدرات، فالأمر ــ أحيانا ــ يكون مجرد أوهام تصنع اللذة لطالبها، والثروة لبائعها.

***

قصة "الصدأ" على الرغم من قصرها البين (اثنا عشر سطرا) إلا أنها تثير قضية صدأ المشاعر الإنسانية، فالوجوه شمعية، والطرقات ثعابين إسفلتية، وعلى الرغم من وجود حادثة خلفت جثة مغطاة بصحف الصباح، إلا أن الخارجين من الغابات الإسمنتية (التي توحي بالمنازل الحديثة شاهقة الارتفاع) إلى الصباح الرمادي المضبب، لم يعنهم في الأمر إلا ما نشر في صفحات تلك الصحف، فهذا تعديل وزاري مفاجئ، وهذا تعليق على مباراة الأمس، وتلك صفحة الحظ والطالع.

الكل يحدق في الصفحات المغطاة بها الجثة، ولا تعنيه الجثة نفسها، أو الحادث نفسه. الأمر الذي يدل على صدأ المشاعر، وصدأ العلاقات الإنسانية الحميمة التي شاهدناها في القصص الثلاث السابقة.

وهو أمر يدل ــ من جهة أخرى ــ على حيوية القاص، وتفاعله مع قضايا الإنسان المعاصر، ورصده الفني لتطور العلاقات بين أفراد المجتمع الواحد.

***

في قصة "فك الأسر" يعود شبح الموت مرة أخـــرى، بعـــد أن رأينـــاه يرفرف في: أريكة أمي، وكهف الذئاب، والصدأ. ولكنه يعـــود فـــي هـــذه القصة معلنا براءة الخادمة من كل الاتهامات السابقة التي كـــانت ســـيدتها تتهمها بها عندما تهرب ــ في صغرها ــ من خدمتها، حيث كانت تقـــوم بإبلاغ الشرطة عن سرقة سوار من الذهب، فتقبض الشرطة على الخادمـــة وتعيدها إلى مخدومتها.

الآن وفي لحظات الاحتضار، تومئ السيدة لخادمتـــها بإحضـــار علبـــة المصاغ من دولابها، ثم تخرج لها سوار الذهب لتقدمه لها، وتصر علـــى ذلك، فيترقرق الدمع في عيني الخادمة، وتتساءل: هل يعيد الســـوار إليـــك العمر الذي ولى؟ أين تمضين به، ولم يتبق لك من العمر إلا القليل؟ وكـــأن السيدة لحظة احتضارها تطلب من خادمتها أن تغفر لها ذنوبها السابقة التـــي ارتكبتها في حقها، فلا تجد إلا أثمن ما لديها من مجوهرات لتهديـــها لـــها. ولكن هل تقبل الخادمة تلك الهدية التي كانت سببا من الأسباب لكي تفنـــي عمرها في خدمة سيدتها، وإلا فتهمة السرقة جاهزة؟.

لم تقبل الخادمة الهدية، فبعد أن أخذت السوار من يد سيدتها المشـــلولة، فتظن السيدة أنها قبلت الهدية، وبالتالي غفرت لها، تسقط الخادمة الســـوار في العلبة.

وشتان بين السيدتين المشلولتين في قصص فؤاد الحلـــو، الأولـــى كمـــا رأيناها في قصة "أريكة أمي"، والثانية في قصة "فك الأسر".

وشتان أيضا بين الخادمتين في قصة "فك الأسر"، وقصة "رقعة شـمس"، في الثانية نجد الخادمة (واسمها سراري) تنتهز دخـول سـيدتها الحمـام، لتدخل حجرتها وتستخدم أدوات تجميلها وروائحها، إلا أن تسـاقط شـعر الخادمة يزعجها كثيرا، ويقلق نومها، فتدرك سر عافية سيدتها، ولمـاذا لا يجافي النوم عينيها.

وإذا كان القاص لم يعط اسما للخادمة في القصة الأولى، فإنه في القصـة الثانية يسميها، ولكن ما دلالة الاسم هنا، فسواء سميت الخادمة، أو لم تسـم فلن يتغير من بناء القصة شيء. هل يريد القاص أن يقول لنـا: إن تسـلل الخادمة إلى مخدع سيدتها، واستخدام أدواتها، بدون إذن منـها، وخاصـة المشط، قد أدى إلى تساقط شعرها؟

***

في قصة "الغربان" نجد أيضا عالم الموت الذي يفضح عـالم الأحيـاء، وصراعهم على اللاشيء، والمقصود بالغربان هنا، الجيران الذين ظنـوا أن جارتهم ظاظا قد ماتت في شقتها، وأن الرائحة الكريهة المنبعثة من داخـل الشقة هي رائحة عفونة الجثة، فيتصارع الجميع من أجل الاستيلاء علـى الشقة: صاحب البوتيك الذي اقتطع محله من إحدى حجرات شـقة ظاظـا، والطبيب الذي يريد ضم الشقة إلى عيادته، والبواب الذي يريد أن يسـتولي على الشقة لصالح ابنته العانس لتجذب بها العرسان، وتاجرة التحف صاحبة شقة الدور العلوي تريد أن تستولي على ما في الشقة من تحـف، فتقـول:

"لكم شقتها، ويكفيني ما في صالتها من تحف .. لقد كنت أقرضها طوال هذه السنوات، وتغفل عن السداد".

هكذا يتصارع الغربان على الشقة، ولكنهم يفاجأون جميعا ــ مثلما يفاجأ القارئ ــ بعودة ظاظا من الخارج وقد غلفت إحدى ساقيها بالجبس، حيث أصيبت ــ منذ يومين ــ في حادث سيارة أثناء خروجها لتقاضي معاشها، فنقلت إلى المستشفى. وأن الرائحة العفنة المنبعثة من داخل الشقة، كانت لكلبتها التي ماتت أثناء غياب السيدة.

ولعل قصة "الغربان"، تتلاقى مع قصة "الصدأ"، في تعريتها لمشاعر الإنسان المعاصر، إزاء حادثة الموت.

***

في قصة "رتق الفتق" نلتقي أيضا مع الموت، ولكن هذه المرة من خلال موت إحدى الفنانات اللواتي تزوجن كثيرا، ولم ينجبن، ولكنها ــ أي الفنانة ــ تحمل الكثير من الذكريات مع شخصيات كبيرة من مشاهير القوم وأعلامهم صيتا وثراء في المجتمع، تحكي عنهم لبواب العمارة، ومع كل فراق أو طلاق، تؤخذ متعلقات الزوج السابق، إلى إحدى غرف البدروم، ومع وفاة الفنانة ينطلق مجموعة من الأشخاص المسلحين، يقطعون التيار الكهربائي عن العمارة، ويقودون البواب ــ عن طريق البطاريات الكهربائية ــ إلى غرفة البدروم الخاصة بالفنانة الراحلة، ويستولون على كل ما تحويه الغرفة من أسرار، قد يكشفها أحد ما في يوم من الأيام، ثم

يغرقون الغرفة بمياه المجاري بعد ضربة بلطة في مواسير الصرف الصحي.

هنا أيضا لا توجد حرمة للميت، مثلما هو الحال في معظم قصص المجموعة التي تحدثت عن الموت. أيضا نكتشف من خلال القصة عالم الكبار والأثرياء والقيم التي يحملونها والتي قادت بعضهم إلى مثل هذا الهجوم المسلح على حجرات البدروم.

ولعله للمرة الأولى يحدد الكاتب المكان الذي تدور فيه أحداث قصته، وهو أشهر وأقدم عمارات القاهرة. وللقدم والشهرة في عاصمة البلاد أهميته في فضاء هذه القصة، ودلالته التي لا تخفى على القارئ.

***

الموتُ أيضا يكشف العلاقات الرخوة بين الأخوة وبعضهم البعض، فقد ماتت شقيقتهم الكبرى في قصة "دوائر مفرغة"، فأجَّر أحد الأشقاء ــ لعله أكبرُهم ــ سيارة ليذهب الأخوة إلى بيت شقيقتهم البعيد، على الرغم من امتلاكه سيارة خاصة. وفي الطريق يتأمل بعضهم البعض، وكأنهم يرون بعضهم للمرة الأولى منذ سنوات بعيدة، وتتداعى الذكريات، ويفضح الموقف عبارة بسيطة جدا، ولكنها دالة على التباعد والجفاء، حيث يخبرنا السارد أن الشقيق الأصغر "لم يعد يرتدي نظارته، لعلَّه أنهى دراسته". فالأخ لا يعرف إذا كان أخوه الأصغر قد أنهى تعليمه أم لم يزل يتعلم، دلالة على تفكك أواصر الروابط بين العائلة الواحدة.

وعلى الرغم من إغلاقهم نوافذ السيارة ورفع ياقات معاطفهم فإن الرياح الباردة تنفذ إلى جوف السيارة، دلالة على برودة المشاعر التي تجتاحهم، وليس برودة الجو. ولم يُفلح موت شقيقتهم الكبرى في عودة الدفء إلى الأشقاء.

•••

في "أوعية رماد الموتى" يتضح من العنوان أننا سنكون أمام عالم الموت الذي يطيب للقاص الحديث عنه، وتعرية المشاعر الإنسانية أمامه. هنا أيضا تعرية أخرى، من خلال تيار الوعي أو تيار الشعور الكثيف الذي يتلاعب بالخادمة "جالا" ــ والتي كنت أرى أن تُسمى القصة باسمها ــ فيبرز هذا التيار في صورة صوت يحض الفتاة على قتل مخدومها الثري المريض الذي ينازعه الموت بالفعل، ولكن الصوت يُزيّن لجالا ارتكاب حادثة القتل، فتحصل على الشهرة والمال، ويُسطَّر اسمُها في موسوعة المشاهير بوصفها قاتلة الثري. ولا بأس أن تذكر أن العجوز حاول الاعتداء عليها جنسيا، وأنها كانت تدافع عن نفسها، فقتلته بالسكين، وهكذا يزين لها صوت الضمير أو صوت الوعي، الأمور، غير أن صوت الطبيب يأتي ليقطع تيار الوعي قائلا: جالا: لقد رحل وأجزل لك العطاء في وصيته، وكان اسمك آخر ما نطق به.

هكذا نكون أمام فعلين متضادين، أحدهما يتمثل في تيار وعي الخادمة الذي احتل معظم سطور القصة، والآخر فعل الرجل الذي كان يحب خادمته، وأجزل لها العطاء في وصيته.

وشتان بين موقف الخادمتين، في قصة "فك الأسر"، وقصة "جالا" أو "أوعية رماد الموتى"، في الأولى نجد أن السيدة تتهم خادمتها بالسرقة عندما تهرب من خدمتها، وتطلب منها المغفرة لحظة احتضارها، وفي الثانية، نجد أن الخادمة تسول لها نفسها قتل سيدها الذي يجزل لها العطاء في وصيته.

وهكذا تكون النفوس البشرية التي استطاع فؤاد الحلو تصوير دقائقها، وتحليلها، تحليلا فنيا بارعا، من خلال بعض قصص مجموعته "إلا الليل".

***

في قصة "دفء آلاسكا" تصوير لمعاناة ماسح أحذية جاء من بلدته في الصعيد، يحلم بالثراء في المدينة، فلم يتحقق له شيء من ذلك، ويحاول أن يتدفأ في الشتاء بأضواء النيون المنبعثة من أحد الإعلانات على سطح العمارة الذي يسكن في أحد حجراته، ولكن عندما تنطفئ أضواء النيون آليا، يسري الصقيع في جميع أوصاله.

لم ينجح الكاتب في اختيار رمز الدفء في هذه القصة، وهو آلاسكا للملابس الشتوية، فآلاسكا يرتبط ـ على الأقل عندي ـ باسم إحدى الثلاجات التي يعلن عنها، والثلاجة توحي بالبرودة وليس الدفء، ومن

ناحية أخرى فآلاسكا اسم يحيلنا إلى إحدى الولايات الأمريكية، هي ولايـــة آلاسكا، وكما نعرف فإن اسم الولايات المتحدة الأمريكية لا يبعـــث علـــى الدفء إطلاقا، خاصة في هذه الأيام.

***

قصة "الصندوق الأسود" يحاول القاص فيها أن يوظف ثقافته العلميـــة أو الفلكية وأيضا معرفته بالأساطير الغربية، من خلال حوار بيـــن الســـاحرة العجوز وبعض الساحرات، أثناء البحث عن الصندوق الأســـود للكـــون أو للإنسان! الذي وجد (بين تلافيف المخ فوق الجبـــل الثلجـــي بعـــد أخـــدود المعرفة) ولكنها ــ أي القصة ــ جاءت جافة وغير منسابة، على عكـــس القصص الإنسانية السابقة التي قرأناها بالمجموعة، على الرغم من محاولـــة توظيف آيات من القرآن الكريم مثل (وجعلنا من الماء كـــل شـــيء حـــي) وأبيات من الشعر العربي القديم بها شيء من الحكمة، مثل بيت زهير بـــن أبي سلمى (يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم).

***

قصة "الشق" تنقلنا في جرأة واضحـــة إلـــى بعـــض قضايـــا المجتمـــع المعاصر، عندما تنتقب إحدى الفتيات الجميلات، وتترك آثار تبرجها متمثلة في صورة معروضة في فاترينة الاستديو، ليفتتن بها الشـــباب والرجـــال، وتكون فاتحة خير، أو تعويذة الأستوديو، الذي اشتهر بتلك الصورة الفاتنة، يقول صاحب الاستديو: "بصراحة هذه الصورة تعويذة الأستوديو استبشـــر

بها الخير وتدر وفير الرزق .. إنها جزء من المحل وامتداده .. أغفل الناس اسم الأستوديو بعد أن عُرِفَ واشتُهِرَ بهذه الصـــورة وذاع فـــي الأنحـــاء صيتُهُ".

المشكلة التي يطرحها الكاتب، تأتي بعد تنقب الفتاة، حيـــث يتخيـــل أن زوجها الملتحي سيرغب في رفع الصورة من واجهة المحل، وأن صـــاحب المحل سيرفض هذا الطلب، خاصة أنه لا يعرف هل زوجته المنقبة هـــي صاحبة الصورة المعروضة، أم فتاة أو سيدة غيرها. وحين يرغـــب فـــي رؤية وجهها الذي صوَّره من قبل، فإنها سوف ترفض رفع البيشة. بـــل إن المصور سيتمسك بعرض الصورة (التعويذة) وإن كشفت صاحبتها لـــه أو لعاملة المحل، وجهها. سيتمسك أيضا بموافقة الفتاة لحظة تصويرهـــا منـــذ سنوات على عرض صورتها على هذا النحو، وكون أنها تبدَّلتْ أو غـــيَّرتْ مواقفها، وارتدت النقاب، فهذا أمر لا يعنيه في شيء.

ومن هنا تنشأ أجواء جديدة في عالم القصة التي يعالجها فؤاد الحلو.

وتأخذ القصة في النمو التدريجي إلى أن نفاجأ في النهاية باقتحام الفتـــاة الأستوديو، بعد أن حاول المصوِّر إبعادها من أمـــام الواجهـــة الزجاجيـــة، لتُفسح للعاملة مكانا لمسح الزجاج، دون أن يعرف مَنْ هي.

هكذا تأتي النهاية مفتوحة، باقتحامها الأستوديو، وللقارئ أن يتخيل مـــا الذي يمكن أن يحدث بعد هذا الاقتحام، ولعـــل لفـــظ "الاقتحـــام"، وليـــس

"الدخول"، يشي بما يمكن أن يحدث داخل الأستوديو، ولعله يكــون بدايــة قصة أخرى.

إنه صراع مجتمعي وفكري جديد، يشــهده المجتمــع المصــري منــذ سنوات، وأعتقد أنه لم يُطرح من قبل بهذه الجرأة، وهذه المعالجة، في عالم القصة القصيرة، ومن هنا تأتي أهمية قصة "الشَّق" لفؤاد الحلو، وهو يقصــد بالشَّق، شَق النقاب الذي تتلصص منه الفتاة على صورة وجهــها المكــبرة المعروضة بواجهة الأستوديو.

***

في قصتي "الطوق" و"رخة دش"، توق إنساني إلى الحرية، والتخلص من أعباء الحياة التي تكبلنا بمفرداتها اليومية الآلية. في الأولى عن طريق الحلم باقتناء حذاءٍ جديد، وكتابٍ جديد لا يقرأه إلا الصفوة، وربطةِ عنق جديــدة، ووجبةٍ بحرية دسمة، وعطرٍ نفاذ، ومع حلم التحرر والرغبة فــي امتــلاك مثلِ هذه الأشياء، وغيرِها، يُفيق السارد على صوت الصرّاف الذي ينبهــه بالتوقيع أمام اسمه في أسفل كشف المرتبات.

وفي القصة الثانية يكون التوق إلى الحرية عن طريق الفعل الإنســاني، حيث يتحايل الزوج على عدم الذهاب مع زوجتــه وأولاده إلــى شــقيقتها بالعجمي، ليقضي يومه داخل شقته حُرًا من قيود الزوجة والأولاد، فيفعــل ما يشاء من إخراج ريح، وإجراء مكالمات تليفونية، وصنع قــرص مــن البيتزا، وتدخين سجائر، ودعوة جاره للعب الطاولة، وغيرها من الأفعــال

المحظورة في وجود الزوجة والأولاد. ولكن تسلب هذه الحريات المنزلية الصغيرة، باقتحام الابنة الكبرى شقة والدها، فيتدفق أولادها إلى الداخل صارخة: "زوجي طردني والأولاد .. لن أعود إليه ما حييت". فيسقط في يدي الزوج أو الأب الذي ينشد الحرية والراحة في بيته، فلا يجدهما.

ولعلنا لاحظنا تكرار لفظ "الاقتحام" في قصص فؤاد الحلو، والتي سبق أن وجدناها في قصة "الشق" حيث اقتحمت الفتاة المنقبة الأستوديو، وهنا في قصة "رخة دش" تقتحم الابنة شقة أبيها مهددة بعدم العودة إلى منزل زوجها الذي طردها وأولادها.

إن هذا اللفظ يوحي بالعنف الذي آلت إليه العلاقات الإنسانية بين البشر. ويدلنا المعجم الوسيط على هذا اللفظ في لغتنا العربية، فيقول: اقتحم المكان: دخله عنوة، واقتحم الأمر العظيم: رمى بنفسه فيه بغير روية. ويقال اقتحم فلان عقبة أو وهدة: رمى بنفسه على شدة يريد اجتيازها وتخطيها.

وهذا ما أراده الكاتب باقتحام المنقبة للأستوديو، والابنة لشقة والدها حيث تريد التخلص من تهديد زوجها لها فترمي بنفسها في شقة أبيها بغير روية.

***

هذا العنف المتولد من لفظ الاقتحام، يقود القاص إلى المشاركة برؤيته القصصية حول الحرب على العراق واحتلاله، وما يراد بالأمة من عنف

وخراب ودمار، من خلال حزمة من القصص جاءت تحت عنوان "فــــرط الألف ليلة" بلغ عددها ثلاثا، ولعل أهمها قصة "الشيخ جاك" التي يســـتعين الكاتب فيها بأسلوب قصص "كليلة ودمنة" على ألسنة الحيوانـــات، حيــث يرمز بالفأر جاك إلى الاحتلال الأمريكي الذي جاء ليستولي على مقــدرات هذا الشعب، مستعينا بالشعب نفسه الذي رمز له الكاتب بجمـــوع الفــئران التي تعمل وتكد وتكدح في سبيل الوصول إلى قطع الجبن، وما أن تصـــل إليها إلا ويأمرها جاك بتركها له ليوزعـــها عليــهم بـــالعدل والقســطاط، فيتركونه وينامون من التعب والإرهاق، وفي الصباح يطالعهم جاك بجــامع أو مسجد نحت من الجبن بقبابه ومآذنه وأبوابه وأقواسه، معتليـــا مئذنتــه بعمامة وعلى كتفيه بردة، وبين أصابعه مسبحة، ومجلجلا بصوته: اللـــهم من أراد بمسجدك هذا سوءا فلتخسف به الأرض، ومن مضحكات الأمـــور (وشر البلية ما يضحك) أن تردد الفئران العربية وراءه: آمين .. آميـــن .. آمين.

لقد نجح الكاتب في توظيف تراث كليلة ودمنة، في قصته، ونجـــح فـــي استخدام الرموز الشفيفة، من خلال لغة محايدة، وصـــور ســاعدته علـــى إيصال المعنى المراد بكل سهولة ويسر. وهو الأمر نفسه الذي نجح فيه في القصة الثالثة من الحزمة العراقية العربية "حفل الشواء".

***

"طبق الفخ" نقلة نوعية أخرى في قصص المجموعة، أهداها القاص إلى الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، إلا أن بها الكثير من التفاصيل الزائدة، التي إن حُذفتْ فلن تؤثر على بنية القصة، فما دخل مكتبة الإسكندرية، وحفل افتتاحها، وعمل الزوجة أستاذة للآثار، وتجيد الغطس لمعاينة الآثار الغارقة قبل انتشالها، بذلك الفخ الذي نصبته إحدى الطالبات لأستاذها الجامعي الذي سقط في امتحان الأخلاق التي يدرسها كمادة لطلابه، عندما وافق على الذهاب معها إلى شقة عمتها وراء فندق سيسل، ثم نكتشف أنها كانت تمتحن أخلاقه، ومن ثم تفر منه.

إن تماسك البناء القصصي الذي شاهدناه في معظم القصص السابقة التي تعرضنا لها، نجده مفتقدا في تلك القصة التي شرَّق فيها القاص وغرَّب، فتهلّلتْ منه القصة على نحو لم نألفه ـ عنده من قبل ـ ويبدو أن محاولة الكاتب لاستخدام جماليات المكان هو ما جعل القصة تفلت منه، ولعلنا لاحظنا أن معظم قصصه السابقة لم تعتمد على مكان معين، أو أن عنصر المكان فيها لا يلعب دورا فنيا حاسما، حتى إن قصة "رخة دش" التي أشار فيها إلى "العجمي" لم يكن المكان فيها موظفا توظيفا فنيا، فسيَّان ذهبت الزوجة وأولادها إلى العجمي أو إلى المعمورة أو إلى مرسى مطروح، فلا يهم فنيا.

***

"على نار هادئة" آخر قصص المجموعة، وهي القصة الوحيــــدة التـــي جاءت بضمير المتكلم المؤنث، حيث الزوجة التي ترى زوجها لا يكف عن القراءة، وقد ورثت الابنة "رتيبة" عنه تلك العادة، فـــأصبح فـــي المـــنزل مَلَكَتان: المَلَكَة الأدبية، وهي. ومن وجهة نظرهـــا فـــإن الشـــقة لا تتســـع لملكتين، وقررت أن تكون هي الملكة الوحيدة، على الرغم مـــن اختـــلاف معنى المَلَكَة الأدبية، ونطقها، عن المَلِكَة (مؤنث المَلِـــك). فبـــدأت تقـــرأ وتكتب، لتدخل من الباب الذي يحبه زوجها وابنتها، وهو بـــاب الروايـــات والقصص. ووجدت من خلال ذلك أن للبيوت أبوابا غير تلك التي عهدناها، وللقلوب أيضا. ومن ثم تنجح الزوجة في أستمالة قلب زوجـــها، بعـــد أن تقمَّصتْ شخصية إحدى بطلاتها التي تبحث عن الدفء في الزمن الثلجي.

***

من خلال استعراضنا لمعظم قصص هذه المجموعة، التي صدرت عـــن ندوة الاثنين بالإسكندرية، التي يشرف عليها الناقد عبد الله هاشم، وجـــاءت في ثمانين صفحة، لم نجد لعنوان "إلا الليل" صدى في تلـــك القصـــص، أو عناوينها، وبالتالي لم نعرف له دلالة معينة، وإنما وجدنـــا دلالـــة عظيمـــة للموت بصور مختلفة، تنتظم عددا من تلك القصص، أشـــرنا إليـــها فـــي مواضعها.

وفي حقيقة الأمر أحاول التوقف عند "العنوان الأدبي" للمجموعة، لأنه ــ كما يقول الباحثون أو الدارسون ــ أصبح عِلْمًا له أهميته فـــي الدراســـات

الإنسانية، كما أنه يحتل أهميته في علم النص وغيره من المنـــاهج النقديـــة الحديثة. فهو العتبة الأولى التي تقودنا إلى داخل النص. ويتصـــل بـــالتنوع التقني داخل العمل الأدبي.

ولعلنا نلاحظ أن العناوين تشكل ـ أحيانا ـ ملمحا بنائيا دلاليا كاشـــفا، مرده توظيف كلمات معينة، تتآزر مع بنية الحدث أو حركة الشخصية فـــي الكشف عن الدلالة.

أيضا وجدنا علاقة ما بين الخدم والأسياد، تتفاوت طبيعتها بيـــن قصـــة وأخرى، كما وجدنا لدى الكاتب تمكنا من لغته وأدواته الفنية، فاللغة تـــأتي أحيانا واصفة، وأحيانا ساردة، وأحيانا قليلة انفعالية، وقد لعبـــت الفصحـــى دورها الكبير، ولم نجد صدى للعامية، حتى أثناء الحوار القليل الـــذي ورد على لسان الشخصيات التي تعرضنا لها.

فقط نستثني قصة "الصندوق الأسود" التي قامت في بنيتها على الحـــوار بين الساحرة العجوز، والساحرات الأخريات. وهي قصة ذات نسيج فريـــد بين قصص المجموعة ككل.

وعليه ففؤاد الحلو، يعد مكسبا للمشهد القصصي في الإسكندرية، وفـــي مصر، وفي انتظار أعماله وإبداعاته القادمة.

تحولات "امرأة من برج القمر"
من الرومانسية إلى الواقعية الاجتماعية

هل لا يزال للقمر ذلك البريق الرومانسي الذي يتحلَّق حوله العشـــاق فـــي سهرهم وسهادهم، فيناجون طيف الحبيب، ويتنهدون، وهم يحملقـــون فـــي وجه القمر الساهر مثلهم؟

وهل لا يزال القمر مطلا على الكون من عليائـــه، شـــاهدا علـــى حـــوار المحبين، ودموع العاشقين، وأنين المتعبين، وحيرتهم، وشكواهم وتبرمـــهم، أم انتفت هذه الوظيفة القمرية مع وصول إنسان العصر الحديث إلى سطحه واكتشاف أن هذا القمر مجرد جبال وأحجار، لا جمال فيه، ولا ضيـاء، ولا حياة، وأن كل ما نسج حول هذا القمر مجرد أوهام وأساطير حاكها الإنسان لرغبة نفسية متأصلة فيه، ويريد إشباعها ..؟

بطبيعة الحال، احتفل تراثنا العربي والأدبي منذ العصر الجـــاهلي وحتـــى العصر الحديث، بالقمر والأهلّة احتفالا يفوق احتفالاته بالنجوم والكواكـــب الأخرى، بما فيها الشمس على سبيل المثال.

وقد ربط علماء النفس بين تحولات القمر وتحولات النفس البشرية، وذهـب البعضُ إلى أن هناك علاقة مؤكدة بين الدورة القمرية والدورة النفسية. بـل بين الدورة القمرية والدورة الشهرية عند بعض النساء.

كما ربط بعض علماء الطبيعة تحولات القمر بحركة المد والجزر في عـالم البحار.

واستغلت صناعة السينما العربية والعالمية هذه الرابطة في إنتـــاج أفـلام تُظهر تأثير القمر المباشر علـــى ســلوكيات بعــض شــخصيات القصـــة السينمائية، وتحولاتها النفسية المركبة من الخير والشر. وظـــهرت علـــى الشاشة الفضية شخصية الإنسان الذئب، أي الإنسان الذي يتحول إلى ذئـب عندما يكتمل القمر في منتصف الشهر القمري، ثم يعود إنسانا دون أن يعي ما جرى له أثناء تلك التحولات.

من خلال هذا الموروث الضخم للقمر، ومن خلال مثل هذه الأسئلة التـــي تحلق في فضاء الكون الليلي، تبحر الكاتبة مجيدة شاهين إلى فضاء الكتابـة القصصية عبر مجموعتها الأولى "امرأة من برج القمر" التي صدرت عــن فرع ثقافة الإسكندرية. فنراها تختار عنوان "هلاليات" للقصـــص الثــلاث الأُوَل في المجموعة.

•••

في "هلاليات ١" نجد القمر يبدو رقيقا للغاية، كما نجد شخص القصة أو الراوية تنتعش ليلاً، وتملأ المكان بهجة ومرحًا عندما يظهر القمر ويطل من عليائه. فيعرف المحيطون بها أنها "قمرية المولد"، أو أنها من "برج القمر".

وفي نعومة ويسر تربط الكاتبة بين ظهور القمر وحركة مد الموج، فتقول: "ذات مساء كنت أسير على شاطئ البحر سعيدة بلقائه، نظر (أي القمر) إلى البحر فتمدَّد وفرد أمواجه على الرمال سعيدا مثلي".

أما في حالة انكماشه وتحوله رويدا رويدا إلى هلال يصغر شيئا فشيئا، نجد شخص القصة أو الراوية يصيبها حالة من الانكماش الذاتي أو النفسي، فتقول: "أنكمش حتى يصبح رأسي عند ركبتي في شكل نصف دائري، أنزوي بعيدا في مكان مظلم لا يراني أحد".

هكذا تصور الكاتبة في "هلاليات ١" بطلتها وتحولاتها لحظة صعود القمر إلى عالم الضياء، ولحظة هبوطه إلى عالم الظلام، وكأنها هي القمر نفسه، أو أنه حدثت عملية التماهي بين القمر والبطلة التي تلعب لعبة الحب والعشق، فيقلدها القمر أو تقلده هي، يبكي على همومها وخطاياها فتنزل دمعتها ــ في رومانسية مجنَّحة ــ على خدها، أو يبكي على مآسي البشر فتنهمر دموعُهُ نجيماتٍ تسقط على وجهه الجميل. وكان في إمكان الكاتبة تفعيل عملية التماهي أكثر من ذلك، لو قالت ــ على سبيل المثال ــ أبكي

على همومي وخطاياي فتنزل دمعتي على خده، يبكي هو فتنهمر دموعُـــه نجيماتٍ على خدي .. وهكذا.

في "هلاليات ٢" تنطلق الراوية أثناء لحظاتها الرومانسية إلى النجوم الذهبية المتلألئة على كتف حبيبها، الذي يعبر القناة في العاشر من رمضان لحظـــة مواجهة الشمس لقرينها القمر من الناحية الأخرى. وعندما ترحل الشـــمس باكيةً يغمر القمر الصحراء، مسلطا ضوءه على الطائر الجريح الذي خبـت نجومه الذهبية على كتفيه، فيحزن القمر ويلملم خيوطه الفضيـــة مرســلا للحبيبة المنتظرة "نجمة سيناء".

في ليلة استطلاع هلال رمضان تكون فرحة العائلـــة فـــي "هلاليــات ٣"، ويتقدم السرد ناحية الماضي، أو ناحية الفلاش باك، أو الاسترجاع، حيـــث التجمع العائلي البهيج والحكايات الهلالية، والالتفاف حـــول الأب، وكأنـــه الشمس التي تدور حولها النجوم والكواكب العائلية الصغيرة والكبيرة، ولـــو كانوا في آخر البلاد. وتفتح الراوية أو الساردة خزائن أسرارها، وتتحـــول القصة إلى مشاهد أو لقطات رمضانية من الزمن الماضي الجميل، فيذهـب الأب الكبير ومعه أبناؤه إلى جامع أبي العباس المرســي لصـــلاة العشـــاء والتراويح، ويرجع الجميع لتجهيز الســحور ومشـــاهدة التلفـــاز والســمر والسعادة الرمضانية. ويحزن الأب لسفر أحد أبنائه، فينقص عـــدد أفـــراد الأسرة، ولكن تعده الراوية أنها ستنجب توأما وسيزيد عدد أفراد الأســـرة، فيضيء وجه الأب بابتسامة رائعة.

إن وصف هذا الجو العائلي أو الأسري هو ما تكتب عنه بامتيـــاز مجيــدة شاهين، في معظم قصصها. أحيانا يحدث لها حالة مـــد قصصـــي جـــرّاء سطوع القمر العائلي في سماء الأسرة أو العائلة، وأحيانا أخرى يحدث لـــها حالة جزر قصصي، فلا تقدم لنا سوى لوحات قلمية أو أفكار، أو خواطـــر قصصية إن صح التعبير، لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة بمفهومـــها الحديث، ولعل هذا ما أشار إليه بطريقة غير مباشرة د. السعيد الورقي فـــي مقدمته لتلك المجموعة عندما تحدث عن "الأسلوب الذي تميزت به الكتابات الأنثوية طوال المرحلة الوجدانية، واختفى بعد ذلك منذ المرحلة الواقعيـــة، فلا نكاد نعثر عليه إلا بين الحين والآخر، على نحو ما قرأناه في كتابـــات مجيدة شاهين".

***

تترك الكاتبة أقمارها وأهلتها، لتحلق في أجواء أخرى، ففي قصة "شـــهرزاد في محنة" على سبيل المثال، نجد الكاتبة تحلق في سماء القضية الفلســطينية وما يبثه الإعلام حول ما يحدث في الأراضي الفلسطينية المحتلة، وكيـــف أن شهرزاد الجديدة لم تعد لديها القدرة على القص والحكي والكـــلام أمـــام طغيان الصورة المرئية من خلال التلفاز، فالوجه القميئ يتحـــدى العـــالم، وإطار الصورة يُخفي يده المقطرة بالدماء، بينما تـــتراقص وراءه النجمـــة السداسية الزرقاء على مرأى من العالم كله الذي يشاهد ما يجـــري ببـــلادة وبلاهة.

وتعرج شهرزاد على صورة الطفل محمد الدرة وهو يختبيء بين ذراعي والده يطلب حمايته، بينما تنطلق رصاصات عطشى للدماء تمزقه.
وتستخدم شهرزاد جهاز الريموت كنترول لتغيير القنوات، والبحث عن صور أخرى قد تكون مبهجة، فتجدها متشابهة وكأن الاستنساخ أصابها. فتحاول العودة إلى الحكي والاستماع عن طريق القنوات الإذاعية فتجد الأخبار نفسها، وكأن وسائل الإعلام كلها تتحداها وتراوغها، فيحذرها الصوت الآخر بالقصة من عدم الاستسلام قائلا: "لا تدعي لحظات الانكسار تحتويك .. ارجعي لعهدك لملمي أحبابك". بل يطلب منها هذا الصوت أن تتحول إلى جهاز إرسال بعد أن كانت في السنوات الأخيرة جهاز استقبال، ومن ثم يمكنها التأثير، واستعادة دورها المفقود في الحياة، كما كانت في الماضي.
يقول الصوت الآخر: "أعلم أنك كجهاز الاستقبال تتوغل أحزانهم داخلك، كوني جهاز إرسال، وأرسلي إشارات وذبذبات مضادة للألم، أو كوني كالنحلة، تلتهم أوراق الورد وتسقينا عسلا صافيا".
هنا يكون الحوار بين صوتين أنثويين: شهرزاد والكاتبة، (وفي الواقع الإجرائي بين الكاتبة، والكاتبة المضادة) حول ما يدور في العالم من مآس ودمار وقتل وجوع وتشريد، وعلى الرغم من ذلك لا يزال هناك بريق من الأمل يحاول أن يبثه الصوت الآخر. مع محاولة إقناع شهرزاد بالعودة لممارسة دورها في الحكي والقص، فلا يزال العالم في حاجة إلى هذا

الدور المفقود.

ومن خلال تقدم السرد إلى الأمام نفاجأ بأن الكاتبة المضـــادة، أو الصـــوت الثاني، يتخذ دور شهرزاد فيبدأ في الحكي والقص على شهرزاد، وتتحـــول شهرزاد ــ هنا ــ إلى مستمعة. وتتولد قصة أو حكاية جديدة في القصـــــة الأصلية، كتنويعة على بنية ألف ليلة وليلة، فتظهر في فضاء القصة، السيدة الطيبة الوحيدة، التي أحدثت حفرة أو تجويفا بحائط حجرتها، اتخذت منـــــه صديقا تحكي له وتفرغ بداخله همومها وما تسمعه مـــن مآســـي جيرانـــها وأوزارهم، ثم تغطي ذلك التجويف بالحجارة وتنام مستريحة. وعندما ماتت ظن الناس أن بالتجويف كنزا، فنزعوا الحجارة وأصابهم الهلع حين وجـدوا ديدانا كثيرة سوداء، تلتف وتتشابك. وكأن هذه الديدان كانت تقتـــات علـــى حكايات أو هموم الجيران التي تقذف بها السيدة إلى تجويفها.

هكذا ننتقل إلى حكاية أو قصة أخرى من داخل قصة "شهرزاد في محنة".

لقد طوّفت بنا مجيدة شاهين شرقا وغربا في هذه القصة التي اعتمدت فيـــها على بنية الليالي العربية، فبدأت قصتها الأصليـــة مـــن خـــلال صوتيـــن، وأوحت لنا بعدم استطاعة شهرزاد على مواصلة الحكي والقـــص، ليعلـــو الصوت الثاني الذي يستبدل مكانه أو موقعه مع شهرزاد، فتأخذ شـــهرزاد دور المستمع وليس الحاكي. ويتردد في القصة سؤال: أين أنت يا راوية؟

فكرة جديدة كانت مجيدة شاهين خلالها في حالة مد قصصـــي، ويبـــدو أن قمرها الجميل كان نشطا في تلك الليلة القصصية الممتعة فنيا، رغم مآسـيها

الواقعية.

***

تحمل قصة "دوائر القهر" مأساة اجتماعية أخرى، فبعد اتصال تليفوني صباحي، وقراءة خبر في الجريدة، تنتفض الراوية أو الساردة، وتخرج مسرعة من الإسكندرية إلى القاهرة، وفي الطريق تتذكر طفولتها مع جيرانها المسلمين والمسيحيين على السواء، وكيف أنها كانت طفولة بريئة جميلة سعيدة، قضتها بين عائشة وميري، لا مجال فيها للتعصب أو العنف الديني. ولكن في أسيوط ــ حيث يسافر ابن ميري مع والده لزيارة الجد ــ تنطلق رصاصات رعناء من أياد متطرفة، لم تفرق بين الصليب وشباك النبي، وبين عود أخضر أو عود جاف قارب على الانكسار. فتكون الصدمة الأولى في عالم الصداقة والمحبة.

أما عائشة التي انتقلت للعيش في القاهرة، فظلت تؤخر الإنجاب حتى أقنعتها الراوية بضرورة الإنجاب، وبما يقسمه الله لنا ونرضى به. فأنجبت فتاة رائعة الحسن هامت بها الأم حبا. ولكن تفاجأ الراوية بالخبر المنشور بالجريدة "ثلاثة ذئاب بشرية يخطفون فتاة في وضح النهار .. محوا عذريتها . آدميتها .. ثم قتلوها حتى لا تتعرف على وجوههم القميئة".

لم تقل الراوية صراحة إن هذه الفتاة ابنة عائشة، ولكن تركت السرد الفني يقول هذا: "احتضنتها مواسية .. نظرت في عيني .. ثم بدأت تهذي بكلمات غير مفهومة دون أن تبكي، ومن باب الشقة خرجت، وهي لا تزال تنطق

بكلمات غريبة، نزلت السلم وراءها وعلامات الذهول تتربصني!! خرجت إلى الشارع، وما زالت تهذي بكلمات مدغومة، واختفت في الزحام".

يستطيع القارئ أن يربط بين إلحاح الراوية على صديقتها عائشة بالإنجاب، حتى أقنعتها به، وإنكار عائشة لها بعد الحادثة، وكأن عائشة توجه لها اللوم والعتاب الشديدين على فكرة الإنجاب التي قادتها في النهاية إلى أم ثكلى، افترس ابنتها ووحيدتها ثلاثة من الذئاب البشرية في وضح النهار.

ولو كانت تلك الذئاب البشرية ظهرت في إحدى الليالي القمرية، لكنا ربطنا بين شخصية الإنسان الذي يتحول إلى ذئب عندما يكتمل القمر، وعوالم القصص الثلاث الأولى بالمجموعة، وأحداث قصة "دوائر القهر" التي أعتقد أن الكاتبة استقتها من حادثة واقعية تحدثت عنها الصحف ووسائل الإعلام عندما وقعت في حي المعادي بالقاهرة، وسميت بحادثة فتاة المعادي، التي تحولت بعد ذلك إلى فيلم سينمائي. وقد قامت الكاتبة بتوظيفها في تلك القصة التي تدل على أن عينيها على الواقع الاجتماعي المحيط بها.

***

لفت نظري أثناء قراءة المجموعة ذكر الحائط أو الجدار أكثر من مرة، وفي أكثر من موضع، فما دلالة الحائط أو الجدار في قصص مجيدة شاهين الاثنتين والعشرين؟ خاصة وأن هناك قصة بعنوان "الجدار الرمادي" تقول الكاتبة في مطلعها: "حوائط عالية .. ظلام دامس، لا هواء أتنفسه .. أكاد أختنق".

في قصة "لعبة الحياة" تضيق الحوائط الأربعة على الساردة، بـــل تضيــق شقتها عليها، دلالة على الوحدة وعدم الانسجام مع الحياة.
وفي قصة "الشرخ" تقول: "في غرفة النوم شاهدنا في الحائط شرخا كبــيرا متعرجا".
وفي قصة "شهرزاد في محنة" تقــول: "بعــثرتُ صمتــي حتــى التصــق بالجدران، فألفيتها كئيبة تخنقني".
ومن داخل القصة المتولدة في قصة "شهرزاد" لم تجد السيدة الطيبة الوحيدة سوى حائط حجرتها الذي أحدثت به تجويفا ووضعت أمامه مقعدا، وقبل أن تنام تجلس وتتخيله صديقا.
وفي قصة "مازال يلاحقني" التي قامت على بنية الفزورة، تقول الكاتبة فــي بدايتها: "لو وصفته لكم لا أجد له وصفا معقولا، أحيانا يتشكل ونراه علـــى هيئة جدار كبير".
وفي قصة "صديقتي ميم" ترتكن إلى الحائط الأول أريكةٌ وثـــيرةٌ، فتجلـــس "ميم"، ثم تنتقل الراوية وصديقتها إلى الحائط الثاني، ثـــم تفتقــد الجــدران ضحكاتهما، وتُغطى بورق الحائط، وعند انتقالهما للحائط الثالث يجدا يمامــة تسكن على حافة النافذة، وعند انتقالهما إلى الحائط الرابع تضرب اليمامـــة بجناحيها وتصعد إلى أعلى.
والجِدَارُ لغةً هو الحائط، والجمع: جُدُرٌ، وجمع الجمع: جُدْرَان.
وفي التنزيل العزيز الآية ١٤ من سورة الحشر "لا يقاتلونكم جميعا إلا فــي

قرىً محصنة أو من وراء جُدُر".

وفى لسان العرب: جَدَرَه يَجْدُرُه جَدْراً: حوَّطه. واجتَدَرَه: بناه.

والجُدُر أيضا: الحواجز التي بين الديار المُمْسكة للماء.

والجَدير: المكان يُبنى حوله جِدار.

والحَائطُ لغةً هو الجِدار، وأيضا البُستان، والجمع: حِيطانٌ، وحوائط.

وكما نرى فإن الجدار أو الحائط قد يرمز إلى العقبات الكؤود التي تقف في وجه الانطلاق والتحرر، وأن التجويف الذي يحدث بداخله يرمز إلى الرغبة في الانفلات من هذا الأسر المادي وأيضا المعنوي. ولنا في جدار أو حائط برلين الذي كان يفصل بين الألمانيتين، والذي هدم في عام ١٩٩٠ أسوة في ذلك. لذا فإنه تصيبني الحيرة عندما أرى إقدام إسرائيل على بناء حائطها أو جدارها في الضفة الغربية، ظنا منها أن هذا الجدار سيحميها من أعمال المقاومة الفلسطينية، وأعتقد أن هذا الحائط أو الجدار سيكون حائط مبكى جديدا لها.

أما الحائط البحري، فهو ـــ كما تقول الموسوعة العربية الميسرة ـــ بناء ساحلي لحماية الشاطئ ومقاومة الأثر الناتج عن اصطدام الأمواج. وهو يقام بين حدي مياه المد والجزر، بما يسمح للشاطئ بتكسير حدة الأمواج قبل وصولها للحائط. وفي حالة المد يتعرض الحائط لقوة الموجة. وفي الجزر تتكسر الموجة قبل وصولها للحائط. ويصنع الحائط البحري من الدبش العادي، أو الحجارة المنحوتة، أو كتل الخرسانة المتشابكة، كما نرى

على شواطئ الإسكندرية الآن.

هل نستطيع أن نربط بين هذا الحائط البحري الذي يُحد من انطلاق الطبيعة في مدّها وجزرها، وبالتالي في إعاقة تأثير القمـــر علـــى هـــذه الحركـــة الطبيعية، و"هلاليات" المجموعة القصصية؟

إن الحائط البحري يحد من عملية مد الموج، الذي كانت تراه الراوية علـــى الرمال، فتسعد به. وبالتالي فإن بناء هذه الحوائط البحرية المنتشـــرة علـــى شواطئ الإسكندرية، سيقلل من فرص السعادة التي تمارسها الراوية، وهـــي تسير على شاطئ البحر سعيدة بلقاء قمرها، وتأثيره علـــى حركـــة المـــد والجزر البحرية، وما تتركه من آثار نفسية على مشاهديها.

أما أشهر جدار في الشعر العربي، فهو جدار ليلى أو جدار المجنون قيـــس بن الملوح الذي قال في بيتيه الشهيرين:

أمرُّ على الديارِ، ديارِ ليلى

أقبّلُ ذا الجِدارَ وذا الجِدارا

وما حبُّ الديارِ شغفنَ قلبي

ولكن حبُّ من سكنَ الديارا

ولعل السجين أول ما يفكر فيه عند رغبته في الهرب من الزنزانة، إحـــداث فجوة أو تجويف بالجدار أو الحائط الذي يفصل بينه وبين العالم الخـــارجي، عالم الحرية، وقد شاهدنا تلك الفكرة قد تحققت في أكثر من عمل درامـــي سينمائي، مثل فيلم "أمير الانتقام" أو "أمير الدهاء"، على سبيل المثال.

وفي القرآن الكريم نجد في سورة الكهف الجدار الذي يريـــد أن ينقــضَّ، وكان تحته كنزٌ لغلامين يتيمين، فأقامه الخضر عليه السلام، حتـــى يبلــغ الغلامان أشدهما، ويستخرجا كنزهما. فكان الجدار القرآنـــي بذلــك مــن عوامل الحماية لميراث هذين الغلامين اليتيمين اللذين كان أبوهما صالحــا، فأراد الله أن يكافأه في ذريته، فقيض لهما الخضر الذي أقام الجدار إخفـــاءً لما تحته من كنز.

في قصة "صديقتي ميم" كان هناك حائط خامس، أو ضلع خامس بالغرفـــة، هو الصديقة نفسها، وهو ــ بهذا المعنى ــ يعنـــي الاحتمـــاء والمســـاندة، فكثيرا ما نحتاج إلى حائط نسند ظهرنا إليه ونحتمي به من غوائل الزمـــن وعواديه. وعندما يحدث الشرخ في مثل هذا الحائط فهو دلالة على انـــهيار العلاقات، فالشرخ الكبير المتعرج في حائط حجرة النوم بقصـــة "الشـــرخ" يدل على انهيار العلاقة بين الزوجين، وهو شرخ معنوي وليـــس شـــرخا ماديا، فهل سيستطيع الدولاب الكبير الذي وضع أمام الحائط أن يداري هذا الشرخ؟

إن هذا الشرخ ــ الذي يتسع يوما بعد يوم ــ هو الشاهد الأكبر على أزمـــة الزوجة مع زوجها، فلم يعد الزوج حائطا أو درعا واقيا لزوجته، كما يقول المثل الشعبي (ضل راجل، ولا ضل حيطة).

وكما نرى فقد تنوعت دلالة الجدار والحائط في قصص المجموعـــة، ولـــم تثبت على حالة واحدة، وهو ما يُكسب السرد القصصي عند مجيدة شـــاهين

ثراء وتنوعا، ولم تثبت هذه القصص عند دلالة القمر فحسب كما جاء في القصص الثلاث الأُول بالمجموعة، ولكن انتقلت الكاتبة لتعالج أمورا أخرى معظمها واقعية اجتماعية، ومن ثم نستطيع أن نقول إن قصص هذه المجموعة تنتمي في معظمها إلى عالم الواقعية الاجتماعية.

وقد لاحظنا أن هناك تفاوتا في مستوى تلك القصص، وحَسَناً أن أثبتت الكاتبة تواريخ كتابة كل قصة في نهايتها، لنرى مدى تطورها في الكتابة، فالقصص المكتوبة قبل عام ١٩٩٦ ــ على سبيل المثال ــ أقل في الناحية الفنية ــ من القصص المكتوبة بعد هذا التاريخ. فقد نضجت أعمال الكاتبة، واستطاعت أن تفيد من التقنيات القصصية الجديدة، بعد أن كانت متوقفة عند ما أشار إليه د. السعيد الورقي في مقدمته للمجموعة بالمرحلة الوجدانية.

لقد انتقلت الكاتبة بعد ذلك إلى المرحلة الواقعية، فاشتبكت مع الواقع الاجتماعي، وأخرجت لنا قصصا متميزا، له طعم مغاير عما كانت تكتبه من قبل، وبذلك تعد هذه القصص إضافة حقيقية للمشهد القصصي الذي يزداد اتساعا على إيدي كاتباته في مدينة الإسكندرية.

محمد عطية

وتشكيل الصورة القصصية

عالم الفن التشكيلي هو أوَّل ما يلفت الانتباه في هذه المجموعة القصصية الأولى للقاص محمد عطية محمود، التي اختار لها عنوان "على حافة الحلم"، وقسمها إلى ثلاثة أجزاء "بداية" و"توغل"، و"لمحات"، حتى وإن كان بعض قصصه لا ينتمي إلى عالم الفن التشكيلي، فسنجد أنه يجيد رسم الصورة بالكلمات، وكأننا أمام منظر طبيعي، لا يخلو من شاعرية.

ولنتأمل مثلا قوله في قصة "عناصر الصورة": "أعود إلى موطننا القديم بين شجرةٍ ـــ نُقِشَ عليها قلب يخترقه سهم أوَّله اسمك وآخره اسمي ـــ وحائطٍ دوَّننا عليه تاريخ كل يوم تلاقينا فيه".

ما أسهل أن تتحوّل هذه الكلمات السابقة إلى لوحـــــة أو منظـــر طبيعـــي، مفرداته: الشجرة، القلب المنقوش عليها، والسهم الــــذي يخـــترق القلـــب، والحائط المدوّن عليه زمان أو تاريخ التلاقي. بل إننا بــــالفعل قـــد نكـــون شاهدنا مثل هذه اللوحة لدى بعض الفنانين التشكيليين الذين ينتمـــون إلـــى المدرسة الطبيعية أو التأثيرية.

إذن العبارة القصصية عند محمد عطية تنحو – في كثير من الأحيـــان – إلى الرسم بالكلمة، أو التشكيل بالكلمة، وهي بذلك تتجه إلى الخارج، أكـــثر من اتجاهها إلى الداخل، وبذا يتحول الانفعال من الداخـــل إلـــى الخـــارج، فتتضح معالم الصورة التي يرسمها أكثر، مما لو حدث العكس، بمعنـــى أن اتجه من الخارج إلى الداخل.

إن العناصر الخارجية التي يعتمد عليها القاص كثيرة، وهو يلجأ إليها لتكون تعبيرا عما يحدث بالداخل، وخاصة في لحظات الحلم. فالخوف المســـكون بالداخل يتحول إلى رعشة أطراف وخفقان شديد، يُرى بالعين، فيصبح مـــن عناصر الصورة الخارجية، ولكنها على أية حال صورة خارجية تعبر عـــن حالة نفسية داخلية في هذا المقام، أكثر منها صورة مـــن صـــور الطبيعـــة الخارجية، كالتي شاهدناها في الشجرة والسهم الذي يخترق القلب المنقـــوش على الشجرة.

في قصة أخرى عنوانها "الصورة والألوان"، نجد عـــالم الفـــن التشـــكيلي ومفرداته صراحة: الفرشاة، والألوان، وسطح اللوحة، وخيال الفنان الحـــالم بفتاته ذات العينين الخضراوين التي يحاول رسمها، فتوشك الألوان علـــى النفاد.

أيضا في قصة "همسات وظلال" نجد حجرة الرسم، والأنامل التي تمســك الفرشاة، واللوحة البيضاء، والألوان والظلال، وملامح الوجوه التي خـــارج اللوحة، ويريد الفنان أن ينقلها إلى داخل اللوحة، ليكتشف حقيقتها وهو يقوم برسمها. ولكن الخارج يشده (الشجيرة التي تتبثق منها زهور البنفسج، على سبيل المثال) و(انحدار الشمس نحو المغيب) هذه عناصر خارجية طبيعيـة، ولكنها تساعد على تشكيل اللوحة، وعلى تخفيف حدة التوتر التـــي يعانيـــها الفنان، لأنه بنقلها إلى اللوحة يكون قد أفرغ الشحنة التي بداخلـــه، فينتـــهي التوتر الفني الذي يعيشه، تماما مثلما الشاعر الذي يفرغ شحنات مشـــاعره وتوتره في صورة كلمات مموسقة أو موقعة على الورقة.

يقول القاص: "في حجرة الرسم .. جلستُ بالقرب منه، ترقـــب حركـــات أنامله عبر اللوحة البيضاء، وهو يرسم الخطوط الرئيسية لوجه غـــامض. تعلقت عيناها بقسمات الوجه الوليد .. غابت في تنهيدة تخطت حدود اللوحة والحجرة كلها إلى أفق يتباعد بها حيث لا شيء إلا هي وقسمات وجهـــه، وروح منها تتنفس عبر مساحة الوجه الوليد".

في هذه العبارة التشكيلية القصيرة السابقة نلاحظ أربعة فضاءات: فضاء اللوحة البيضاء، وفضاء الوجه الوليد، وفضاء الفنان وهو يرسم، وفضاء الحبيبة. وهي فضاءات يمكن معاينتها بالعين المجردة، ونجد في مقابلها فضاءات نفسية أخرى، مثل فضاء التنهيدة التي تخطت حدود اللوحة والحجرة، والتنهيدة تعبر عن فضاء نفسي شديد الخصوصية، وفضاء الروح التي تتنفس عبر الوجه الوليد، وهنا يتشابك الفضاءان الداخلي (المتمثل في الروح) والخارجي (المتمثل في الوجه الوليد عبر تشكيل اللوحة) ليشهدا براعة القاص في نسج خيوط قصته "همسات وظلال" ما بين الداخلي والخارجي، بل أن عنوان القصة نفسه يدل على هذا، فالهمسات تعبر عن فضاء داخلي يتجه إلى الخارج، أما الظلال فهي فضاء خارجي يشير إلى الداخل أو إلى النفس المتشظية المنغمسة في رمادية تنحو نحو السواد، لذا نرى أن ظلا من هذه الظلال بدا مبتورا أمام الناس، فهو يحمل فَناءه بداخله، بينما انطبق ظل على ظل آخر، بعيدا عن الهمسات، وكأن الهمسات أصبحت الطرف الآخر في المعادلة الفنية والنفسية معًا، أو نقيض، الظلال. وبلغة الألوان، كأن الهمسات هي الأبيض، والظلال هي الأسود، أو العكس.

هنا تلعب الألوان دورها في القصة: اللون العسلي الغامق (لون العينين)، واللون الأزرق، واللون الأحمر (ارتعشت أناملها، وهي ممسكةٌ بوردة

حمراء) بينما تورد خداها بحمرة الخجل، واللون الأبيض الذي تمثـل فـي الورود البيضاء التي حملتها الحبيبة للفنان.

هنا نجد صراعا بين الألوان، وخاصة الأحمر والأبيض، وهو صراع لـه دلالة نفسية داخل القصة، تماما مثلما لاحظنـا الصـراع بيـن الهمسـات والظلال، والذي انتهى إلى انتصار نفسي للظلال على همسات الحبيبة حيث (استحالت المعاني بداخل الحبيبة إلى ظلال كئيبة تنحدر، تتوثـب .. تريـد الانطلاق).

وبعامة فإن القصة عند محمد عطية في هذه المجموعة القصصيـة "علـى حافة الحلم" تتسم بقصر حجمها خاصة في الجزء الأخير "لمحات" وقصصه الثلاث: عقاب، وتشبث، والمقعد، فضلا عن التكثيف في اللغة والسرد، أمـا عن الشخصيات فقد لاحظنا قلتها، وهي في معظم الأحوال لا تزيـد علـى اثنين، ونتج عن ذلك قلة الحوار في القصة، وقد تعتمد القصة الواحدة عنـده على ضمير واحد (إما متكلم أو غائب) وجمل قصيرة سريعة، لكنها دالـة وموحية وشاعرية في كثير من الأحيان، وقد تحدث أسـتاذنا الراحـل د. محمد مصطفى هدارة عن شاعرية التعبير في دراسته التحليليـة الملحقـة بالمجموعة، وأراني أتفق معه تماما، لذا لن أكرر ما قاله أستاذنا الراحل.

***

في مجموعة "توغل" والتي تحتوي على تسع قصص قصيرة، نجـد ذلـك الصبي الذي يسعى لاكتشاف العالم من حوله، مستعينا بحواسه التي بـدأت تتضج وتتفتح (خلال فترة المراهقة). وكأن الفنان التشكيلي الذي تحدثنا عنه في الجزء الأول، ارتد إلى صباه، وبدأ يمارس مراهقته، ونلاحظ ذلك فـي قصة "العجز" حيث يتشبث شخص القصـة بوسـادته الوثـيرة، فـترتخي أعضاؤه، ويتسلل إلى بوتقته الصغيرة المختبئة بين ضلوعـه، فيخرجـها، ويلهو بها، ويسرح في الخيال، وهنا تعود عناصر التشكيل مرة أخرى إلـى فضاء القصة القصيرة، حيث يبدأ القاص في رسـم أو تشـكيل عنـاصر الصورة الأنثوية التي يحاول اجتذابها إلى مخيلته، فتفر من يديـه، وتتـأبّى على خياله، فيحاول مرة أخرى، فتلوح له خصلة من شعرها، ثم تلوح اليـد المتشابكة، وهنيهة بعد هنيهة تتحول الصحراء والطرق الإسـفلتية، إلـى طريق أخضر ممتد. مما يشي بنجاح الصبي أو المراهق الملتذ في استكمال عناصر الصورة الأنثوية التي يحلم بها، ولكن نجاحه يعقبه فشل آخر، حيث تحاول الصورة الهروب بعد أن نجح في استكمال عناصرها، وهكذا يـتردد الصبي بين نجاح وفشل، إلى أن يفقد سيطرته، فتخضع له أنثاه في رمزيـة ينجح القاص في استنطاقها، فيبعد شبح الجنس الفج عـن أجـواء كلماتـه وصوره، ولكن يفاجئه صاحب الصوت الأجش (ولعلـه رمـز لـلأب، أو السلطة الأبوية) الذي ينهره ويقول له: لم تعد صغيرا .. كف.

وكأن صاحب الصوت الأجش، ينهر هذا الفتى المراهــق عــن أن يعيــش مراهقته (وهي مرحلة نفسية واجتماعية وجنسية، من أصعب وأهم المراحل السنية التي يمر بها أي فتي وفتاة) نجح القاص في جمل سريعة، ومكثفة أن يجسدها عبر هذه القصة.

هنا يبرز الصراع النفسي بين الابن المراهــق، والأب صـــاحب الســلطة، والذي لم يعط هذا السن أهميته، على الرغم من أنـــه ــ بالتــأكيد ــ مــر بحالات المراهقة نفسها التي يمر بها الابن.

بعد أن نهره الأب أو صاحب الصوت الأجش، يقدم لنا القاص وصفا نفسـيا ذا دلالة قائلا: "تقصر قامتي حتى أصير قطعة من أسفل الركـــن القــاصي (الماثلة أعلاه صورة له بالأبيض والأسود) تبتل ملابسي عرقـــا .. أحـــس بالحر والبرد يجتمعان .. تصطك أسناني .. يعلو خفقان قلبـــي .. يــزداد التوتر .. تند عني صرخة تزعج أعماقي المتناهية في الصغر). بينما هـــو ــ أي الأب ــ كما يصفه القاص: "تصدر منه عاصفـــة مـــن الضحكـــات العالية الممزوجة بالسخرية والقسوة .. ثم يتلاشى شيئا فشيئا".

وكأن هذا الأب يمثل من ناحية أخرى، حالـــة النـــدم وتــأنيب الــذات أو الضمير، التي تعقب حالة الاستمناء التي يمر بها المراهق، الذي يشعر بنمو أجزائه ثانية، وتعود قامته إلى ما كانت عليه. ومن ثم ينشـــد فتاتـــه مـــرة أخرى. إنه شعور بالتجدد.

ولكن يظل هذا الرمز السلطوي ماثلا أمامه، مرة أخرى، فيحتدم الصــــراع ثانية. ومن هنا يشعر شخص القصة أو الفتى المراهق بالعجز بيـــن تلبيــة متطلبات المراهقة، واستدعاء فتاته على السرير الوثـــير، وبيـــن إرضـــاء صاحب الصورة الفوتوغرافية الماثلة فوقه والذي دائما ما ينـــهره إذا هـــو حاول ونجح، والذي يطالبه دائما بالكف عن أفعال المراهقة.

في هذه القصة يستعين القاص مرة أخرى بعـــالم التشـــكيل المتمثـــل فـــي الصورة الفوتوغرافية ذات اللونين الأبيض والأسود، وللأبيض والأسود في هذا المجال دلالة القِدم، أما الألوان المتمثلة في الأشعة الفضية، فضلا عـــن تطاير خصلة الشعر، ووجود الشجرة، والطريق الأخضر، فكلها دلالة علـــى الحيوية والانطلاق والشباب، وهو صراع من نوع آخر داخل بنية قصـــــة "العجز".

وتقودنا قصة "العجز" إلى قصة "الثوب" ونلاحظ العبارة التشكيلية في قـــول القاص: "في نعومة فائقة راحت الأنامل تتلمس الحبل الممتد لتشـــبك فيـــه أطراف الثوب". ثم تفعل الشمس فعلها في اختراق هذا الثوب، وتبخر مـــا علق به من ندى الفجر الرقيق، وفي الوقت نفسه في اختراق ذلك الجســـد الأنثوي، الذي شدَّ من نفسه، وتمطَّى في ثيابه الشفافة الفضفاضة، فيرتعد ما بين الصدر والجانب (أي القلب).

مراهقة من نوع آخر يشكلها لنا القاص، إنها مراهقة الفتيات. إن فتاة القصة شعرت بأن هناك من يراقبها أو يرصدها، وهي تسعد بذلك، وإذا كان الأب في قصة "العجز" يحاول أن يثني ابنه عن ممارسة مراهقته، فإن احـــتراق صدر الثوب الذي كانت تكويه الفتاة كان هو ثمـــن ممارســـتها لمراهقتـــها وانفعالها بخيال العابر من وراء النافذة. وفي احتراق صدر الثوب شيء من الرمزية، لما يعتمل من غليان وتأجج داخل صدر الفتاة نفسها. وقـــد كـــان القاص موفقا في إنهاء القصة عند قوله "انتبهت على رائحة احتراق صـــدر الثوب".

في هذه القصة القصيرة نلاحظ سيطرة ضمير واحد، هو ضمـــير الغـــائب المؤنث، وانعدام الحوار، مع إجادة الوصف والتشكيل، مثل قول القـــاص: "استقر الثوب فوق المنضدة، ارتفعت درجة حرارة المكواة، انطفأ المؤشـــر، سحبت نفسا عميقا، سحبت معه نسمات الهواء خصلات من شـــعرها إلـــى الوراء، استقرت المكواة فوق الثوب، راحت يمناها تحركها في لا إرادية .. الخ".

أيضا نلاحظ الصورة المرسومة بدقة، وكأننا أمام لوحة تشكيلية من الممكن أن نسميها "فتاة المكواة، أو فتاة الثوب".

إن القاص لا يزال يمارس هوايته في تشكيل الصورة، فنقرأ علـــى ســبيل المثال السطر الأول من قصة "الحافظة" الذي يقول فيه: "مشمرا القميـــص عن ساعديه النحيلتين .. يتأبط لفافة ملابس عمله".

كأننا نشاهد جزءا أو مقطعا من لوحة الفنان التشكيلي د. حامد عويس عــن العمال أثناء خروجهم من المصنع. مع الفارق أنه في لوحة حامد عويـــس، نجد العامل صاحب الزند القوي، والعضلات المفتولة، أما عامل القصة هنا عندما يشمر قميصه، نجد ساعدين نحيلتين. وهو الفـــارق بيـــن عصريـــن مختلفين، فحامد عويس كان يرسم عمال الثـــورة أثنـــاء خروجـــهم مـــن مصانعهم، وكلهم عزيمة وإصرار وتحدٍّ، أما عامل محمد عطية، فيعيـــش عصرا مختلفاء المصانع فيه مهددة بالبيع، إن لم يكن قد بيعت بالفعل لرجال الأعمال غير الوطنيين.

نحن في هذه القصة أمام مراهقة من نوع آخر، مراهقة اتخاذ قرار الشراء، أو تأجيله، ولعل الكثيرين منا قد عاش هذه المراهقة، عندما يكون في جيـب أحدنا مبلغ محدد من المال ويريد أن يقتني أو يشتري شيئا، ويذهب لرؤيتـه في فاترينة العرض، ثم يفكر مرة أخرى، هل يشـــتريه أم لا؟ ثـم يبتعـد ليتحسس النقود التي في جيبه، ثم يقترب متفحصا ما يود أن يشتريه، إلـــى أن يلاحظ البائع ذلك الإقدام والإحجام، فيبادر هـــو بـــالكلام: أي خدمـــة؟ فنرتبك ونشكره ونبتعد لنفكر مرة أخرى .. الخ.

هذه المشاعر والأحاسيس أمام المحال التجارية، وفاترينات العـــرض فـــي شارع سعد زغلول أو صفية زغلول، أو شارع النبي دانيال، أو الســـلطان حسين، على سبيل المثال، أجاد القاص تجسيدها من خلال قصة "الحافظـــة" وهي في رأيي تعبر عن مراهقة في التعامل مع قوانيـــن الســـوق، وهـــي مراهقة من نوع خاص، فهذا العامل الشاب ذو الساعدين النحيلتيـــن يحلـــم باقتناء حافظة نقود من أحد الدكاكين التي تبيع المصنوعات الجلدية، ولكنـــه في الوقت نفسه، يظل يعبث في جيبه مداعبا ورقته النقدية التي تنعش جسده الضئيل بصوت احتكاكها المحبوب.

ثم يتدخل تيار الوعي في صياغة القصة، حيث تدور الحافظة بيـــن يـــدي الشاب، وتتسلل لتحتل حيز الجيب الخلفي للسروال، وتستقر فيـــه، ولكـــن يفاجأ ــ ونفاجأ معه ــ بسؤال البائع: أي خدمة؟ فيفيق العـــامل، والقـــارئ معا.

وقد أعطى القاص لعبارة تيار الوعي بنطا آخر من أبناط الحروف، لينبـــه القارئ بأن هناك سياقا فنيا أو لغويا مختلفا في هذا المقطـــع أو فـــي هـــذه الجملة من القصة، ثم يعود إلى البنط العادي عندما تنتهي هذه المهمة الفنيـــة أو اللغوية، وقد يعترض البعض على هذا التمييز بين تقنية معينـــة، وردت أثناء السرد أو الوصف أو السياق، والسبب الذي يرونه مـــن وراء ذلـــك:

اتهام القارئ بالغباء أو عدم الإدراك، بأن هناك تقنية ما تسللت في جزء مــا إلى السياق القصصي.

ولكني في الحقيقة أحبذ استخدام مثل هذه الإشارات (خاصة في ظل التنضيد على أجهزة الكمبيوتر التي تسمح بهذا التنوع الكبير لأبناط وأحجام الحروف المختلفة) التي تنبه القارئ، وتجعله مشاركا، ويقظا أثناء قراءته للعمل.

ولم تكن قصة "الحافظة" الوحيدة التي استخدم فيها القـــاص هــذا التنــوع للأبناط، ولكنه استخدمه في بعض القصص الأخرى، مثل قصة "رحيل" في مجموعة "بداية"، و"الصورة والألوان"، و"همسات وظلال"، وغيرها.

نعود إلى قصة "الحافظة" وبعد دخول تيار الوعي، ثم انقطاعه على صــوت البائع: أي خدمة؟ فيغادره العامل مسرعا، ويعود تيار الإحجام والإقدام على عملية الشراء مرة أخرى، وتبتر العبارات على لسان الفتى، بينــــه وبيــن نفسه، إلى أن يقرر العودة إلى المحل حاسما أمره بالشراء، وحينما يمد يــده إلى جيب سرواله، لا يجد صوت احتكاك الورقة الماليـــة الجديــدة. لقــد ضاعت الورقة المالية، أو سرقت، أو .. يتركنا القاص لنخمن كيــف فقــد الفتى ورقته المالية التي علق عليها كثيرا من الآمال، بعــد خروجــه مــن العمل، والتي كان ينتظر الحصول عليها بفارغ الصبر. وكم كان القـــاص بارعا في رسم المشهد النفسي لهذا الفتى المراهق المحبط، فيقول: "تــتزايد

حبيبات العرق على جبينه، ينطفئ بريق نظرته، يسري داخله خواء، يسحب معه برودة لزجة، يغوص داخل نفسه .. يتراجع".

هنا أيضا نلاحظ حضور ضمير المذكر الغائب، وانعدام الحوار، فيما عـدا الحوار المبتور على لسان البائع الذي تساءل: أي خدمة؟ ولم يكن هناك أي رد من الطرف الآخر. ولكن في الوقت نفسه تصاعد الحوار النفسي، فيمـا يشبه المونولوج الداخلي، وذلك أثناء لحظات الإقدام والإحجام عن عمليـة الشراء.

***

في قصة "الزهرة" نلاحظ ذلك التماهي بين الزهرة والحبيبة، فيخلع القـاص صفات الحبيبة على الزهرة، ويخلع صفات الزهرة على الحبيبـة، وكـأن الزهرة هي المعادل الموضوعي للحبيبة في تلك القصـة. ولكنـه عندمـا يتحدث عن الزهرة كزهرة فحسب، يغير من بنط الكتابة (كما حـدث مـع تيار الوعي في قصة "الحافظة").

ونحن إذا أردنا أن نقرأ السطور الخاصة بالزهرة، سنجدها علـى النحـو التالي:

(اخضر العود اليابس. نبتت الكأس في تحد. ازدهرت خضرتها الموسـومة بخضرة عينيها. كادت تتخلع الساق من جذورها. أسرعت فاحتويت النبـت

بين يدي، ونقلته إلى مكان آمن. من بين ثنايا الكأس بدت نقطـــة حمـــراء. تحسست الساق في رفق. مسحت الطل متأملا. ازدهرت وريقات الزهـــرة الحمراء ..).

أما عندما يتحدث عن الحبيبة، كحبيبة، فيقول على سبيل المثال: "ضممتـــها إلى صدري في قوة انتزعت منها آهة. استنامت إلـــى صـــدري، وغطـــى شعرها الكثيف كتفي ..".

أما عندما يقول: "استجابت على غير ميعاد، فطوقتني بذراعيها العـــاريتين اللتين غمرهما دفء غريب. رحت أستقي الرحيق من بين ثنايـــا الكـــأس الحمراء القانية تغمرني اللذة". فنلاحظ هذا التماهي الذي حدث بين الزهـــرة والحبيبة.

ولعلنا لاحظنا أن ضمير المتكلم هو الذي تسيد هذه القصـــة، مـــع انعـــدام الحوار تماما.

غير أن الملاحظة التي أود أن أتحدث عنها في هذا السياق، هـــي الـــترقيم الذي أعطاه القاص لهذه القصة، وغيرها من القصص. وأنا أرى أن هـــذا الترقيم عديم الفائدة، فما معنى أن أعطي كل جملة أو كل عبـــارة ترقيمـــا معينا بدءا من (١) وحتى (٦) في هذه القصـــة ذات الثمانيـــة والعشـــرين سطرا، على سبيل المثال، وهي قصة واحدة، وليس بها أي نقلات زمنية أو

مكانية. إن وجود أكثر من بنط في القصة، يفيد في حدوث النقلات المعنية، التي ربما تكون نفسية، ويغني عن أي ترقيم من الممكن أن يعطيه القـــاص لقصته بدون أدنى مبرر فني.

لذا أرجو أن يراجع القاص مسألة الترقيم وجدواها الفني في بعض قصصه.

***

وعموما فنحن أمام قاص سكندري جديد، يعـــد مكســبا لحركـــة الإبـــداع القصصي المزدهرة في مصر، ومجموعته "على حافة الحلم" ـــ رغم فقرها الطباعي ـــ تبشر ـــ كما ذكر أستاذنا الناقد الراحل الدكتور محمد مصطفــى هدارة ذات يوم قبل طباعتها ـــ "بقاص ذي موهبة حقيقية تعيش في وجدانه القصة القصيرة، بأشكالها التعبيرية المختلفة، ولديه رؤيـــة واضحـــة فـــي عالمه، تتيح له انتقاء اللحظات الشعورية والمواقف الإنسانية التـــي يمكـــن التعبير عنها شعوريا بالكلمات التي تشكل أقاصيص صادقة في فنها قـــادرة على الإيحاء والتأثير".

الأمير الذي يطارده الموت
وأربع حكايات فرعونية لمنير عتيبة

تثير المجموعة القصصية "الأمير الذي يطارده الموت" لمنـــير عتيبـــة، وهي إعادة صياغة لبعض قصص التراث الفرعوني، أسئلة وقضايا عـــدة، منها:

مدى حاجتنا لأصول القصص الفرعونية للاطلاع عليها، كي نتعـــرف على الجهد الذي بذله الكاتب في صياغة هذه القصص، وإعادة تقديمها لنـــا، وإلى أي حد ابتعد عن ــ أو اقترب من ــ أصول هذه القصص؟.

وهل ما كتبه منير عتيبة يعد تبسيطا، أم إعادة صياغة، أم إعادة إنتـــاج، أم تعريبا، لما قرأه في هذا التراث الفرعونـــي؟ أم قصصـــا تاريخيـــا، أو مستلهما من التاريخ الفرعوني؟

هل ما كتبه عتيبة ــ في هذه المجموعة القصصية ــ موجها للأطفـــال ــ بمستوياتهم المختلفة ــ أم للكبار؟ أم للاثنين معا؟ أم كما قـــال الروائـــي محمد جبريل في مقدمته للمجموعة "اتسامها ــ أي قصص المجموعـــة ــ

بالسرد الحكائي والتشويق وبساطة اللغة يتيح لها التلقي في مستويات سـنية وثقافية متباينة".

هل الهدف من وراء هذه الكتابة، مجرد استعراض ثقافة فرعونيـة كـانت سائدة في القدم؟ أم أن هناك مغزى ما من وراء طرحِها، أو إعادة طرحِـها على القراء، في الوقت الحاضر؟ مثل التواصل مع تراث الماضي، علـى سبيل المثال.

وهل القصص المختارة، عابرةٌ للزمن، وعابرةٌ للقارات؟ مثل كليلة ودمنـة، وألف ليلة وليلة، وملحمة جلجامش، وغيرها من التراث القديم؟

مثل هذه الأسئلة والقضايا وغيرها، لابد أن تثيرها قصص المجموعة التـي نحن بصددها الآن.

***

القصة الأولى حملت المجموعةُ اسمها، وهي "الأمير الذي يطارده المـوت" يقول عنها محمد جبريل: "إنها تذكرنا برواية نجيب محفوظ "عبث الأقدار"، الحاكم الذي يريد أن يفرَّ من نبوءة مقتله، لكن النبوءة تتحقـق رغـم كـل المحاولات التي يبذلها، واختلف ختام حكاية منير عتيبة عن ختـام روايـة محفوظ. لقد مات الكلب في حكاية عتيبة، ضحى بحياته فداء لصاحبه الـذي بنى قصرا بجوار قبر كلبه الوفي".

ولكن القصة من ناحية أخرى تذكرنا في جزء منـها، بنبـوءة ترزيـاس العرَّاف الذي تنبأ بأحداث قصة أوديب، فقال له في مسرحية جان كوكتـو:

"إن دلائل المستقبل شئوم عليك، غاية في الشئوم، ومن واجبي أن أحذرك".
وأوديب ذلك الفتى الذي سيُربى خارج بلاده ـ هربًا من نبوءة سـابقة ـ ويعود ليحل لغز الوحش أو أبي الهول، ويقتل أباه لايوس، ويـتزوج أمـه يوكاستا، وعندما يعرف الحقيقة، يفقأ عينيه، ويهيم مع ابنته انتيجونا، فـي البلاد، مكفرا عن إثمه أو خطيئته.
ولعل العامل المشترك بين قصة أوديب، وقصـة الأمـير الـذي يطـارده الموت، هو حدوث النبوءة، ولكن الفارق المهم أو الملحوظ بين القصتيـن، هو استخدام أسلوب السحر في قصة الأمير، بينما لم يكـن هـذا السـحر موجودا في قصة أوديب.
فهل يعني ذلك أن السحر الذي اشتهرت به مصر الفرعونية، تغلغـل إلـى قصصها وتراثها الأدبي، بينما لا نجد هذا السحر في الأسـاطير اليونانيـة القديمة بعامة، إلا قليلا، على الرغم من كثرة الآلهة التي تتحكم في مصـائر البشر؟.
يبدو أن كثرة الآلهة في هذه الأساطير، قلّلَ من فرصـة وجـود السـحر والسحرة، فالآله ليس في حاجة إلى سحر ليمارس سـلطته علـى البشـر، وعلى نصف الآلهة.
ربما تدعونا تلك النتيجة إلى وقفة حول عوالم السحر الفرعونية، وتوظيفـها في خدمة الأدب، ولعل أبرز مثال على ذلك في العصر الحديـث روايـات "هاري بوتر" للمؤلفة الإنجليزية جي كي رولينج.

لقد اهتمت رولينج بالحديث عن مصر ابتداء من الجزء الثالث لروايتها الشهيرة، فمصر هي البلد الأجنبي الوحيد ـ بالنسبة للرواية وأحداثها ـ الذي ورد ذكره في الجزء الثالث "سجين أزكابان"، أما في الجزء الرابع "كأس النار" فقد وردت أسماء بلاد أجنبية أخرى، بالإضافة إلى مصر.

يقول رون لصديقه هاري في رسالة بمناسبة عيد ميلاده: "إن الجو في مصر رائع، وقد ذهبنا في جولة لزيارة المعابد، ولن تصدق كم التعاويذ التي استخدمها المصريون القدماء، لدرجة أن أمي لم تسمح ل "جيني" بدخول المعبد الأخير".

أيضا يقول له عن نظارة أخيه بيرسي في جزء آخر بالرسالة: "نظارته التي يشبه إطارها شكل البوق، تلمع تحت شمس مصر".

أما هيرميون فتكتب لهاري شارحة مشاعرها بالغيرة من زيارة رون لمصر، ذلك أن السحرة في مصر القديمة كانوا في غاية المهارة.

ليس هذا فحسب، ولكن في الجزء الرابع "كأس النار" كان حكم المباراة النهائية لكأس العالم للكويدتش، حكما مصريا هو حسن مصطفى، تصفه رولينج قائلة: "دخل الملعب ساحر صغير الحجم، نحيف أصلع تماما، وله شارب كث ..".

ما أود أن أذهب إليه أن مصر بجوها وتاريخها وسحرها الأسطوري، وسحرتها الذين اشتهرت بهم، وخاصة في العصور الفرعونية، وفي عصور

فرعون موسى على وجه التحديد ــ وهو ما ورد ذكره في القرآن الكريـــم ــ كان ماثلا في فكر رولينج، وفي إبداعها، وفي تخطيطها لـــهذا العمـــل الروائي الكبير.

تُرى هل ستفاجئنا رولينج بنقل جزء جديد من أجزاء سلسلة روايتها "هاري بوتر" إلى مصر، بعد هذا التمهيد الذي قدمته بزيارة أسرة ويزلي ومكوثـــها شهرا بها؟

هل من الممكن لها أن تفكر في استخدام آلة الزمن ــ التي تُعد من الحيـــل الفنية الذكية ــ لتعود إلى أحداث السحر والسحرة المصريين الحقيقيين، فـــي عصر فرعون موسى، وربما قبله؟

هل سيكون في التاريخ السري لمدرسة "هوجوورتس" وغيرها من مـــدارس السحر في أوربا مثل دار مسترانج، ومدرسة بوباتون، علاقة ما بالســـحرة المصريين قد تمتد جذور هاري بوتر لها؟

إن مسألة السحر التي أثارها أو استعادها منير عتيبة، في حكاية " الأمـــير الذي يطارده الموت" وقصص كتابه الأخرى، تشي بأن هناك علاقة أكيـــدة بين ما تكتبه حاليا الكاتبة الإنجليزية"، وبين حكايات الســـحر المصريـــة أو الفرعونية التي أعادها لنا عتيبة من خلال الأميرة الساحرة التـــي تزوجـــها الأمير.

فالأميرة تعلمت في صغرها فنون السحر، واستخدمته في مساعدة الأمـــير كي يطير ويلمس نافذتها، لأنها أحبته من أول نظرة. وبذلك تحقـــق طلـــب

والدها الذي أقسم ألا يزوجها إلا لمن يستطيع أن يلمس نافذتها بقفزة واحدة.

أيضا استخدمت الأميرة فأسا مسحورة، انقضت به على الثعبان الذي كان يهدد الأمير، فقتلته. كما أن هناك استخداما للنار المسحورة حيث طلب الكلب من الأمير أن يذهب إلى زوجته بصندوق صغير طالبا منها أن تضعه في النار المسحورة لمدة سبعة أيام.

هذا العالم السحري يبدو أنه من نوع السحر الأبيض، أو السحر الذي ينقذ الإنسان من أباطيل أو أفاعيل السحر الأسود الذي يُراد به أذى الإنسان والإيقاع به.

ولعل الصراع بين السحر الأبيض والسحر الأسود هو ما يشكل البنية الأساسية الفارقة لروايات هاري بوتر، أو هو المفارقة الكبرى التي تدور حولها تلك الروايات.

أعتقد أننا بهذا التفسير نكون قد أجبنا عن سؤال من الأسئلة المطروحة من قبل، والذي يقول: هل القصص المختارة، عابرة للزمن، وعابرة للقارات؟ مثل كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، وملحمة جلجامش، وغيرها من التراث القديم؟

الإجابة ـ من خلال القصة الأولى ـ نعم .. هذه القصص الفرعونية عابرة للزمن وعابرة للقارات، بدليل تأثر الكاتبة الإنجليزية، وغيرها من الكتاب، بها.

•••

القصة أو الحكاية الثانية في الكتاب أيضا عن السحر والسحرة وعنوانها "حكايات عن السحرة"، حيث يستدعي الملك خوفو أولاده الثلاثة: خفرع، وبوفرع، وديديفور، ويعلن عن أرقه وسأمه وملله، فيحكي كل منهم حكاية من عالم السحر والسحرة، للتسرية عن أبيهم. غير أن حكاية ديديفور ليست من الماضي، ولكنها من واقع الحياة الفرعونية، فالساحر العظيم "جيدي" الذي بلغ من العمر عشرة أعوام بعد المائة، ويأكل خمسمائة رغيف، ونصف عجل من اللحم، ويشرب مائة قِدْر من الجعة كل يوم، ويعيد الرأس المقطوعة إلى جسدها، ويجعل الأسد كالعنزة التي تسير وراءه متتبعة خطاه، لا يعيش في الحكايات والقصص، ولكنه يحيا بين الناس في عهد الملك خوفو، ومع ذلك لا يعرفه أحد. وهنا يأمر الملك خوفو بالإتيان به، فيأتي ويعيش في كنف الملك.

ولعل مغزى هذه القصة يكمن في أن الملك خوفو بعد أن عرف من الساحر جيدي، أن الحكم سيذهب إلى عائلة أخرى بعد جيلين (ابنه، وحفيده) وسيحكم بعد ذلك الابن الأكبر للسيدة "ريديجيت" ــ زوجة كاهن رع "سيدساخيبو" ــ وسيكتشف الغرف السرية لمقبرة "توت"، لم يحاول خوفو أن يلتف أو يقفز على النبوءة، ليظل الحكم في بيته وفي أحفاده، وأحفاد أحفاده من بعده، ولكن طلب من الساحر أن يعرف موعد وضع ريديجيت لمولودها الأول ليزورها.

سنكون أمام خطأ تاريخي كبير، ذلك أن الملك خوفو (عاش ما بين ٢٦٠٠ – ٢٥٦٠ ق. م) وهو يُعد ثاني فراعنة الأسرة الرابعة.

تقول موسوعة المورد الإلكترونية عن الملك خوفو أنه عاش (حوالي ٢٥٩٠- ٢٥٦٨ق.م.) وهو فرعون مصر. من الأسرة الرابعة. باني الهرم الأكبر بالجيزة, الذي يعتبر أضخم صرح مفرد شيدته يد الإنسان. لا يعرف المؤرخون شيئا يقينيا كثيرا عن خوفو لقلة المصادر المكتوبة. ومع ذلك فقد اشتهر عند الأجيال المصرية التالية بالحكمة وبعد النظر, وهي شهرة تكذب قول المؤرخ اليوناني هيرودوتس إن عهده كان عهد شقاء واضطهاد.

بينما يعد توت عنخ آمون (عاش حوالي ١٣٥٠ ق. م) فرعونا شابا من الأسرة الثامنة عشرة.

وتقول موسوعة المورد الإلكترونية عن توت عنخ آمون إنه فرعون مصري. امتد حكمه من عام ١٣٦١ إلى عام ١٣٥٢ قبل الميلاد. في عهده ارتد المصريون عن ديانة التوحيد التي دعا إليها أخناتون. اكتشف عالم الآثار الإنجليزي هاوارد كارتر Carter قبره عام ١٩٢٢ فوجد مومياءه محفوظة ضمن ثلاثة توابيت ذهبية، ووجد على وجهه قناعا ذهبيا نفيسا وعلى جثمانه حلى وتعاويذ.

ومهما كان الخطأ التاريخي الواقع، فقد ظلت مقبرة توت عنخ آمون مجهولة حتى كشفها هاوارد كارتر وكارنارفون عام ١٩٢٣ م، ويعد قبر

الملك توت أول قبر ملكي ضل لصوص الآثار السبيل إليه، فبقـــي ســـليما حتى عثر عليه كارتر وزميله.

وإذا سلمنا ــ جدلا ــ بعدم وقوع خطأ تاريخي في الحكايـــة، فإنـــه مـــن الواضح أن لا الملك خوفو ــ ولا من جاءوا بعده من الملوك والحكـــام ــ استطاعوا الوصول إلى مقبرة توت، لأنها وجدت ســـليمة تمامـــا عندمـــا اكتشفها كارتر وكارنارفون عام ١٩٢٢ أو ١٩٢٣، أو أن الملـــك خوفـــو اكتشفها، ولكن وضع تعاويذ سحرية، منعت عنها اللصوص والمغـــامرين طوال القرون السابقة، إلى أن قيض الله لها عالمين مـــن علمـــاء الآثـــار، استطاعا أن يتغلبا على هذه التعاويذ السحرية، ليكتشفا المقبرة، فيعرض قبر الملك الشاب الذي يعد كنزا ثمينا في متحف القاهرة (المتحـــف المصـــري) منذ عام ١٩٣١، ثم يسافر في رحلات خارج البلاد ــ في السنوات الأخيرة ــ ليراه العالم كله.

عن هذه الحكاية يقول محمد جبريل: "حكايات عن السحرة تبين التأثر البالغ الذي تدين به حكايات ألف ليلة وليلة للأدب المصري القديم. نحـــن نجـــد الأخوة الذين يروي كل واحد منهم حكاية، أو يقدم على تصرف فـــي جـــو مليء بالغرائبية والفانتازيا والأسطورة والحلم والغواية والخيانة. ثمة تواصل يؤكد انتساب الغالبية إلى التراث المصري رغم البدايات التي قـــد تكـــون هندية أو فارسية".

***

قصة "باتا ذو القلب الجميل" هي قصة الصراع بين الخير والشر، بين الأخ الطيب باتا، وزوجة الأخ الأكبر المخدوع التي راودت باتا عن نفسها، فرفض، فكادت له عند أخيه أنوب (مثلما رأينا مثله، في قصة النبي يوسف القرآنية، وزليخة امرأة العزيز) فيصدق الأخ ما حاكته زوجته عن أخيه الشاب. ولكن يتلاقى الأخان ـ بعد فرار باتا ـ ليست خشية من الموت، ولكن حتى لا يكون أخوه قاتلا، وتتدخل الآلهة ويعرف أنوب الحقيقة، ويقطع باتا ذكره، فيكره أنوب زوجته، ويعود فيقتلها.

بعد ذلك تتفرع الحكاية إلى حكايات أخرى أكثر تعقيدا، الأمر الذي ينفي معه أن مثل هذه القصة أو الحكاية تصلح للأطفال، فإذا كانت القصتان السابقتان تصلحان للأطفال أو الناشئة، فإن قصة باتا الأكثر تركيبا وتشتتا، لا تصلح إطلاقا لهذه السن.

لقد رأى باتا حياته المقبلة، بعد أن غشي عليه جرّاء قطع عضوه الذكري، وأنبأته الآلهة بأنه سيُقتل في بلاد الأرز، ولكن سيعود إلى الحياة مرة أخرى، ويصبح ملكا لمصر.

وبالفعل تعمل النبوءة عملها، وبعد سلسلة من الأحداث العجائبية والسحرية والمدهشة التي لا تخضع لأي منطق سوى منطق الفن وحده، يرقى باتا إلى سدة الحكم في مصر، ويصبح ملكا على البلاد.

إن قصة باتا، على الرغم من اقترابها من قصة يوسف عليه السلام، في بدايتها بأن أغوته زوجة أخيه، فرفض، وفي نهايتها بتقلده حكم مصر، إلا

أن التفاصيل والمنمنمات تختلف تماما، فباتا الذي قطع ذكره، يقدم له إلـــه الخلق "خنوم" عروسا رائعة الجمال، فيهيم بها حبا، ويطلعـــها علـــى أهـــم أسراره، ولكنها تشعر بالملل والسأم من الحياة معه، فهي تريـــد أن تتمتـــع بقوة زوجها وشبابه، وهو فقد إحساسه بذلك الأمر، فتكرهه ابنـــة الآلهـــة. وفي إحدى المرات أثناء استحمامها في البحر، يأخذ البحـــر خصلـــة مـــن شعرها، وتصل إلى مصر رائحة تلك الخصلة، ويشم الفرعـــون الرائحـــة الطيبة جدا، ويطلب حل لغز الرائحة، ويرسل رجاله إلى كل مكان، فيأتيـــه الخبر، ويرسل جيشه لإحضار صاحبة الرائحة، وهناك فـــي بـــلاد الأرز، تساعد ابنة الآلهة جيش الفرعون على قتل باتا، فيفور كأس الجعـــة أمـــام أخيه أنوب، فيعرف أن أخاه قُتل، ويخرج للبحث عن قلب أخيـــه، فيجـــده، ويضعه في ماء بارد فتعود الحياة إلى باتا مرة أخرى، ويحول نفسه إلـــى عجل مقدس (العجل أبيس) ويطلب من أخيه أن يذهـــب بـــه إلـــى قصـــر الفرعون، وهناك يراه الفرعون، فيعجب به ويمنح أنوب ذهبا وفضة بـوزن العجل، ليتركه له، ومن ثم تبدأ رحلة صعود باتا ليصبح ملك مصر.

وتعرف ابنة الآلهة ــ التي أصبحت زوجة للفرعون ــ أن العجل ما هـــو إلا باتا زوجها السابق الذي أرشدت جنود فرعون عنه فقتلوه، فتطلب مـــن الفرعون ذبح العجل المقدس لأنها تشتاق إلى أكل كبده، وعند ذبحه تتنـــاثر نقطتا دم ذات اليمين وذات الشمال، فتتحولان إلى شجرتين كبـــيرتين مـــن السنط أمام باب قصر فرعون.

وتسمع ابنة الآلهة، صوت الشجرة: إنني باتا أيتها الخائنــة، فتطلـب مـن الفرعون قطع الشجرتين لكي يصنع لها من أخشابهما أثاثا جميــلا، فيـأمر الفرعون النجارين بقطع الشجرتين، وأثناء ذلك تطير شظية مــن إحـدى الشجرتين، وتدخل فم ابنة الآلهة، فتحمل وتضع ذكرا يحبه الفرعون حبـــا جما، ويجعله وريثا للعرش، وتستسلم ابنة الآلهة للأمر، فمن المســتحيل أن تطلب من الفرعون التخلص من ابنه ــ كما يتصور ــ وإلا تخلص منـــها هي.

ويرحل الفرعون، ويرث باتا العرش، ويصبح حاكما لمصر، ويرثه أخـــوه أنوب من بعده.

ومن حق جمعيات الدفاع عن حقوق المرأة في مصـــر الآن، أن تعـترض على تلك الحكاية أو القصة، فصورة المرأة فيها مشوهة تماما، سواء زوجة الأخ التي أرادت أن تنتقم من باتا الذي رفض إغراءها، أو ابنة الآلهة التـي أرادت أن تنتقم من زوجها أثناء حياته معها، أو بعد مماته، وتنقُّله من حالة إلى أخرى، حتى أصبح في صورة ابنها.

هكذا نرى اختلاف تفاصيل قصة الصعود إلى حكم مصر، بين باتا، والنبـي يوسف عليه السلام.

وهكذا نرى ــ أيضا ــ أن قصة باتا بكل تحولاتها وتفاصيلها وتشـــعباتها ومنمنماتها المختلفة، لا تصلح لأن تكون قصة للأطفال أو الناشئة.

***

في قصة أو حكاية "السكين الخرافي والثور العجيب" التي تجسد أيضا الصراع الأزلي بين الخير والشر، أو بين الصدق والكذب، أرى أنه لم يكن هناك داع للمقدمة التي بدأ بها الكاتب قصته، والتي تعد تعليقا على القصة قبل بدايتها، وكان عليه أن يبدأ قصته بدءا من قوله: "قرر "كذب" التخلص من أخيه الأكبر ليحصل على أمواله .. الخ".

أيضا يوجد أكثر من تعليق داخل القصة، مثل قوله: "يبدو أنه في محكمة الآلهة كما في المحاكم البشرية .. لا يكفي أن يكون الحق معك .. ". مثل هذا القول يفسد العمل القصصي، ويخرجه من فنيته وإيحاءاته المختلفة، خاصة أننا بصدد إعادة صياغة فنية للحكاية الأصلية.

أيضا أتساءل ما حكمة أن يكون البوابون من العميان في تلك الأيام التي هي زمن القصة؟ يقول الكاتب بعد أن طلب كذب من آلهة المحكمة الإلهية أن يحكموا على أخيه صدق بأن تُفقأ عيناه، ثم نجاح صدق في إقناع من كلفهم أخوه بقتله بألا يقتلوه، وإنما يذهبون إلى أخيه بملابسه الملوثة بدماء دجاجة (هنا أيضا تأثيرات من قصة يوسف عليه السلام)، فيقتنع كذب بأن أخاه قد قُتل، ثم سيره في البلاد على غير هدى متوكأ على عصاه، فتراه خادمة تقنع سيدتها بأن تجعله حارسا لباب الدار.

يعلق الكاتب على ذلك قائلا: "وكانت العادة في تلك الأيام أن يكون البوابون من العميان". دون أن يضع أيدينا ــ فنيا ــ على الحكمة من وراء ذلك.

في النهاية ينتصر الصدق بطبيعة الحال، ويعود الحق إلى أهله.

***

هكذا تثير تلك المجموعة القصصية "الأمير الذي يطارده الموت، وحكايـات أخرى" لمنير عتيبة، مجموعة من قضايا العمل الأدبي، حـاولت أن أسـبر أغوارَ بعضها، عبر تلك الدراسة، وآمل أن أكون قد نجحت في ذلك.

الدخول إلى عالم الكابوس

"الدخول إلى الكابوس"، الرواية الأولى للأديب الشـــــربيني المــــهندس، وهي رواية اجتماعية سياسية تحليلية انتقادية، تدور معظم أحداثها في حـــي السيوف بالإسكندرية، قبل هزيمة يونيه ١٩٦٧، التي هي الكـــابوس الـــذي حاول الكاتب فك شفراته، وتحليل أسباب الدخول إليه، أو الوقوع فيه.

وعلى الرغم من أن الكابوس قد نراه في المنام فنقـــوم، فزعيـــن مـــن نومنا، إلا أن كابوس الشربيني المهندس، وكابوس البلد كلها، قد حدث أثناء صحونا، أي صباحا، وبالتحديد في الساعة التاسعة من صباح يوم الاثنيـــن الخامس من يونيو / حزيران من العام ١٩٦٧. فكل العلاقات الاجتماعيـــة والسياسية، ومظاهر الفساد التي كان يقف من ورائها مراد وأمثاله، كـــانت

لابد أن تقود إلى عالم الكابوس الذي خيم على البلد طويلا. وكان لابد من توجيه الانتقاد إلى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ورجالها الذين قادوا البلد إلى الدخول في عالم الكابوس، "فالحرب هي الكابوس للجميع" كما يقول الراوي. (ص ٣١).

والرواية صريحة في ذلك، والراوي أشد صراحة، فلم يلجأ إلى الحيل الفنية أو الرمزية أو الأقنعة ليخفي وراءها آراءه وانتقاداته الحادة للنظام وسياساته وممارساته القمعية في تلك الفترة.

لقد كتب كثيرون في الإسكندرية من قبل عن تلك الفترة الخصبة دراميا وفنيا، ومن هؤلاء مصطفى نصر في روايته "إسكندرية ٦٧"، متخذا من حي الأنفوشي وبحري، ومنطقة قلعة قايتباي، مسرحا للأحداث. أما الشربيني المهندس فيتخذ من منطقة السيوف بجنوب شرق الإسكندرية، بما فيها من شركات ومصانع ــ وخاصة مصانع النسيج ــ مسرحا لمعظم أحداث روايته "الدخول إلى الكابوس".

لقد أحرق أحد صبيان الثورة مصنع النسيج، وكان بداخله جيهان صاحبة محل الكوافير (المنافس لإذاعة لندن)، والتي كانت تنتمي لأصول صعيدية تتمسك بالتقاليد، وكانت تحمل معها مستندات كثيرة تدين مراد أحد أهم المنتفعين بالثورة، والذي كان يعمل عسكري مراسلة، أو خادما لأحد الضباط الشرفاء من سلاح الفرسان، وقت قيام الثورة، وهو الضابط حمدي.

لم يكتف مراد بالحصول على أملاك عامر باشا أو رستم باشـــا، عـــن طريق لعبة دنيئة حولته من عسكري مراسلة، إلى أحد باشـــوات الثـــورة، ولكنه طالب أيضا بالزواج من نهاوند الجميلة الرقيقة المثقفة، ليتحكم فيـــها، ولينتقم من باشوات ما قبل الثورة، ولم يكتف بذلك ولكنه أخذ يتـــاجر فـــي السموم البيضاء، من خلال الصندوق الأسود المدفون عند شـــجرة الثـــورة المباركة، تساعده على ذلك زينات أو زيزي الراقصة، التي نجحـــت فـــي تذليل بعض الصفقات لصالح مراد، بطرقها الخاصة.

ترى هل كانت هذه الرواية، ومثيلاتها، تصلح للنشر قبل عام ١٩٦٧ أو قبل الدخول إلى الكابوس؟

بطبيعة الحال لم يكن يسمح النظام وقتها بنشر مثل هذه الأعمال، ولكان زوار الفجر قد اقتحموا منزل الكاتب، وقبضوا عليه. هذا من ناحية، ومـــن ناحية أخرى، فإن الرؤية لم تكن واضحـــة، لصـــورة المجتمـــع وتراتبـــه السياسي والاجتماعي، ولصور الفساد الذي كـــان يتخفـــى وراء شـــعارات الثورة البراقة، كما هي واضحة الآن من خلال الرصد والتحليل، وظـــهور الصوت الآخر، فالمد الثوري والاشتراكي لم يعط الفرصـــة ــ وقتـــها ــ لتأمل أحوال البلد لدى كثير من المثقفين المتعاطفين مع الثـــورة والمحبيـــن لقائدها الراحل جمال عبد الناصر.

وعلى الرغم من وجود روايات مثل "شيء من الخوف" لثروت أباظـــة الذي نعلم مدى كراهيته للثورة ورجالها، ونفي جمال عبـــد النـــاصر بعـــد

مشاهدته للفيلم أن يكون هو عتريس بطل الرواية، فقال قولته التي تفيد المعنى: "إذا كنت أنا عتريس، فإنني استحق أكثر من ذلك، ولكنني لست عتريسا."، ووافق على عرض الفيلم جماهيريا.

ثم جاء نجيب محفوظ بعد ١٩٦٧ مباشرة لينتقد في روايتيه "الكرنك" و"ثرثرة على النيل" الثورة ورجالها، وبدأ المناخ السياسي يسمح بتوجيه الانتقادات اللاذعة للثورة، كنوع من حرية التعبير، وامتصاص غضب الجماهير، بعد الهزيمة القاسية.

عدا ذلك ـ كما أرى ـ لم تكن هناك روايات مباشرة يُسمح بظهورها أو بصدورها، تنال من الثورة ورجالها على نحو ما فعله الشربيني المهندس في روايته "الدخول إلى الكابوس" التي صدرت في عام ٢٠٠٣ أي بعد أكثر من خمسين عاما من قيام الثورة.

ولعلنا نلاحظ أن الانتقاد لم يكن موجها لرموز الثورة في هذه الرواية مباشرة، ولكن الانتقاد بل الهجوم العنيف كان على مستغلي الثورة، أو كما يقول المأثور الشعبي "كدابين الزفّة" الذين أثروا ثراء فاحشا على حساب الثورة، ومن خلال منظماتها السياسية، وخاصة الاتحاد الاشتراكي والتنظيم الطليعي أو منظمة الشباب، وما إلى ذلك.

بعض أجواء الرواية يذكرنا بلقطات من فيلم "رد قلبي" ليوسف السباعي، وخاصة عند مصادرة بعض الممتلكات، حيث يقفز إلى الذهن مباشرة مشهد الضابط علي (شكري سرحان) وهو يُكلف بمصادرة أملاك

عائلة حبيبته إنجي (مريم فخر الدين) فتظن الحبيبة أن حبيبها ـ وهو من الطبقة البرجوازية ـ جاء ليشمت في عائلتها التي رفضت زواجه من الحبيبة إنجي، بعد أن تخرج من الكلية الحربية وأصبح ضابطا.

في الرواية التي نحن بصددها كان الضابط حمدي أحد أعضاء اللجنة المكلفة بمصادرة أملاك عامر باشا ورستم باشا. وهو في الوقت نفسه صديق علي عامر ابن الباشا.

وكان مراد (الشخصية الرئيسية في الرواية، وبؤرتها الأساسية، رغم عدم ظهوره كثيرا على صفحات الرواية) يعمل عسكري مراسلة لدى الضابط حمدي، وكان معه في لجنة المصادرة، فقدم اقتراحه ليرفع الحرج بين حمدي وصديقه ابن الباشا، بأن تكتب الأملاك من فلل وأراض وأطيان وقصور، صوريا، باسم أحد الموثوقين فيه، ثم تعاد لأصحابها بعد ذلك، فكتبت باسم هذا العسكري الذي لم يكن أحد يشك في انقلابه على هذا النحو، بل بمطالبته بالابنة نهاوند لتكون ضمن هذه الأملاك أيضا، فلا تملك العائلة رفضا لقراره، وإلا ستضيع الثروة كلها، وقد ضاعت بالفعل، عن طريق التزوير والتلاعب في الأوراق، وعن طريق السلطة التي تساند هذا (المراد) كما يطلق عليه الراوي دائما، تحقيرا له، وهنا نلاحظ أن ألف ولام التعريف، لا تستخدمان للتعريف قدر استخدامهما للتحقير والاشمئزاز والنفور.

وكان لابد من وجود قصة حب تجمع بين هذه الفتاة الجميلة الرقيقة المدلّلة نهاوند ذات الحسب والنسب، والتي كانت تهرب دائما إلى شاطئ المنتزة مع روايات كاتبها المفضل أحسان عبد القدوس صاحب "بنات اليوم" (والتي تذكرني دائما بأنجي في رد قلبي) وأحد شباب الرواية، فكانت هذه القصة بين نهاوند ومنير الشاب الطموح الذي سافر للخارج للدراسة وتحصيل العلم والحصول على درجة الدكتوراه، وكان يعرف ما يدور على الساحة المصرية والعربية والإسرائيلية من خلال الإعلام الخارجي الذي لا يكذب ولا يتجمّل في مثل هذه الأمور (تماما مثل شخصية الدكتور أحمد الذي كان يعمل في ألمانيا في "إسكندرية ٦٧" لمصطفى نصر) ولكنه ــ أي منير ــ يرتبط بكاترين السويسرية التي قدمت له يد المساعدة في بداية حياته، وفتحت له أبواب العمل لينفق على نفسه عندما تتأخر نقود البعثة الدراسية، فيتزوجها وفاءً لها، وللخدمات التي قدمتها له، ولكن الحياة تصبح مستحيلة بينهما في كثير من الأوقات لاختلاف العادات والتقاليد والثقافات. ويدور الفصل الثاني كله ــ بمشاهده التسعة ــ الذي أعطى المؤلف له عنوانا طويلا هو "ليالي الغربة الطويلة وأمل من نوع جديد" ــ وكان يكفي "ليالي الغربة" ــ حول منير وغربته وحنينه إلى مصر، فيتغنى بأشعار صلاح جاهين، وأغاني عبد الحليم حافظ (وخاصة أغنية بالأحضان: والغايب ما يطقش بعادك .. يرجع ياخدك بالأحضان)، ويترنم بأغاني أم

كلثوم، ونجاة الصغيرة، التي تحقق له نوعا من التوازن النفسي في بعـــض الأحيان.

وكما حدث في رواية "زمان الوصل" لمحمـــد جـــبريل مـــن رفـــض كريستينا اليونانية لرغبة زوجها هاشم، زيارة مصر والعيش بها، ترفـــض كاترين السويسرية رغبة زوجها منير زيارة مصر والعيـــش بـــها أيضـــا، خاصة أن مصر ــ كما ترى كاترين من خلال الإعلام الغربي ــ ذاهبـــة إلى حرب (أو إلى كابوس ثقيل) من خلال تصريحات زعيمها واستعدادات إسرائيل لذلك.

ويتقلب منير بين رغبته الجارفة للعودة إلى مصـــر، وقـــرار زوجتـــه النهائي بعدم رغبتها الذهاب إلى مصر. لكنه في النهاية يحزم أمره ويعـــود بمفرده (كما حدث لأحمد وهشام في إسكندرية ٦٧ وزمان الوصل) وكمـــا واجه د. أحمد الهزيمة في رواية مصطفى نصر، يواجه د. منير الكـابوس، ويدخل إليه، وليستمع الجميع إلى إذاعة لندن تقول: إن الجيش الإســـرائيلي احتل القناة بعد أن تاه المصريون في سيناء.

إن هذا الفصل في حد ذاته من الممكن أن يصلح لعمل موازنـــة أدبيـــة بينه وبين فصول من الروايات التي كتبت عن الغربة في أوربا، وتأثيرهـــا في شخوص الرواية العربية، مثل "عصفور من الشرق" لتوفيـــق الحكيـــم، و"عودة الذئب إلى العرتوق" لإلياس الديري، و"موسم الهجرة إلى الشـــمال" للطيب صالح، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"أديب" لطه حسين، و"زمـــان

الوصل" لمحمد جبريل، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، و"فيينا ٦٠" ليوسف إدريس، وغيرها الكثير. والتردد ما بين العودة إلى الوطن الأم، والاستمرار في الغربة التي لا تمنح سوى الخواء الروحي والعاطفي، مهما كانت المكاسب المادية المتحققة.

يعود منير في الليلة التي حدث فيها حريق مصنع النسيج، وكأن هذه الليلة إرهاصة لما سيحدث من حريق في البلد كله، فإذا كان مراد أرسل زبانيته لإشعال النار بالمصنع الذي دخلته جيهان خفية للحصول على بعض الأوراق والمستندات لتواجهه بها، بعد أن علم ـ من جواسيسه ـ أنها ستكون موجودة به في تلك الليلة، والتي يقول الراوي عنها ـ أي جيهان ـ إنها شهيدة الغدر والخيانة، فإن رجال الثورة تسببوا في حريق البلد كله، "بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة" على حد قول نزار قباني في "هوامش على دفتر النكسة"، فكانت مصر ضحية الغدر والخيانة أيضا.

ويشارك منير في جنازة جيهان، ويتضح من خلال السرد وتذكر الماضي (فلاش باك) أن مراد قد سهل أمر حصول منير على البعثة الدراسية ـ دون أن يعلم ـ ليبعده عن الحبيبة نهاوند، وليتظاهر في الوقت نفسه أنه يؤدي الخدمات ـ في الخفاء ـ لأهل بلده.

وتقفز على سطح الأحداث شخصية أمين أحد الرجال السياسيين المخلصين للبلد، ولكنه يحب الانزواء والبعد عن الأضواء، ويعطي النصائح لصديقه علي الذي كان يرأس مجلس إدارة شركة النصر للنسيج

(الطويل سابقا) بالسيوف بعد إلحاح من نهاوند لزوجها مراد ليعين أخاهـــا علي في إحدى الوظائف القيادية.

بعد واقعة حريق المصنع يلجأ علي إلى العم أمين طالبا مشورته وكيفية التصرف، وماذا يقول للنيابة، وفي التحقيقات، فهو في النهايـــة المســئول الأول عن الشركة أو المصنع والعمال. ومن خلال السرد نكتشف أن أميــن يحب الشعر ويترنم بقصائد أمل دنقل وخاصة قصيدته "البكاء بيـــن يــدي زرقاء اليمامة". وهنا لابد من وقفة مع الكاتب أو الراوي. فمـــن الناحيــة التاريخية كتب أمل قصيدته بعد وقوع الهزيمـــة بأيـــام، وبـــالتحديد فـــي ١٩٦٧/٦/١٣ كما هو مؤرخ في ديوانه. فكيف يترنم العم أمين بـــالقصيدة قبيل وقوع الهزيمة؟ بل قبيل كتابتها أصلا؟ بل كيف يقرأ أمين ديوان أمـــل ـ بل يعاود قراءته ـ قبل طباعته. يقول الراوي: "عاد يقرأ ديوان شاعره، الذي تشع منه الفرحة، رغم أن باطنه كان ليلا من الأحزان العميقة"، فـــأي فرحة تشع من ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"؟. وأي فرحة نجدهـــا في السطور التي يستشهد بها الراوي أو أمين في قول أمل:

أسأل يا زرقاء .. ماذا تُفيد الكلماتُ البائسة؟

قلتِ لهم ما قلتِ عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاءُ بالبوار

قلتِ لهم ما قلتِ عن مسيرةِ الأشجار

فاستضحكوا من وهمِكِ الثرثار

ولعل هذا ينقلنا إلى قضية ثانية، وهي الاستعانة بأدباء حقيقيين يحبهم الكاتب من أمثال: أنور جعفر، ومحمد أحمد طه، وعبد الله هاشم، لقد أقحمهم الكاتب – ولا أقول الراوي – في خضم أحداث الرواية، وهم لم يكونوا موجودين بأعمالهم الأدبية التي يتحدث عنها الراوي، في سنوات ما قبل ١٩٦٧، فأنور جعفر (يرحمه الله) كان يعمل في شركة النسيج التي يشير إليها الراوي، وزرته هناك أكثر من مرة في عام ١٩٨٣ أو ١٩٨٤ قبل خروجه على المعاش المبكر وسفره إلى إحدى دول الخليج، ولكنه لم يكن قد أصدر روايته "تل الزمار" على سبيل المثال، ولم يكن محمد أحمد طه (يرحمه الله) قد كتب قصائده الناضجة بعد، مثل "حطة يا بطه"، بل أنه كان طفلا صغيرا في العام ٦٧.

هذا المزلق كان من الممكن للكاتب تداركه، لو لم يعط هذه الشخصية – أو تلك – اسمها الحقيقي الذي هو معروف لنا، ولكل أدباء الإسكندرية على الأقل. ربما ينطلي هذا الأمر على القارئ الذي لا يعرف هذه الشخصيات الأدبية معرفة حقيقية، أما علينا نحن أهل الأدب وأصدقاء الراحلين، فلن ينطلي الأمر علينا. ولعل الأمر كان يحتاج إلى نوع من التمويه، أو الإيهام الفني، الذي كان سيحل شفرة هذا المزلق.

الأمر بالتأكيد يختلف عند محمد خيري حلمي عندما لجأ إلى ذكر شخصيات أدبية بلحمها ودمها وأعمالها وتأثيرها على حياته وعلاقته الواقعية بها في روايته "عبد الله يقرأ طول الليل، وبشرى تكتب طول

الليل"، فزمن الرواية عند خيري حلمي وموضوعها، ونهلـــها مـــن عـــالم الواقعية السحرية، يسمح بذلك، أما زمن الرواية ومعالجتها، عند الشـــربيني المهندس لم يكن يسمح بذلك على الإطلاق.

وأعتقد أن هذه الشفرة كان من الممكن حلها، عن طريق إعطاء أســـماء وهمية أخرى، لجعفر وطه، ثم الإحالة إلى الأسماء الحقيقية في الحاشـية أو الهامش، وهو ما فعله محمد جبريل في روايته "المينا الشرقية" وكان أحـــد أفراد مجموعة المقهى شاعرا، فاستعان جبريل بجزء من قصيدة لي وهـــي "إلى فتاة اسمها الإسكندرية" وكأنها جاءت على لسان شاعر المقـــهى، ثـــم كتب في الحاشية أن هذه القصيدة لفلان. بذلك حل جبريل شفرة الاســـتعانة بشخصية حقيقية موجودة في الواقع الأدبي، ويقوم بتوظيـــف أو اســـتثمار بعض أعمالها الإبداعية داخل النص.

من الناحية البنائية أو المعمارية، قسمت الرواية إلى ستة فصول، وكـــل فصل يحتوي على عدد من المشاهد، وأعطى المؤلف عنوانا طويـــلا لكـــل فصل من فصولها، مثل الفصل الثالث "المد والجزر بين همســـات النفـــس وأمواج الشجر"، ولو اكتفى بالمد والجزر فحسب عنوانا لهذا الفصل، لكـــان أفضل، أو الفصل الأخير "صدى الصوت وخطوط القدر الحمـــراء"، ولـــو اكتفى بصدى الصوت فحسب، لكان أفضل أيضا.

وفي رأيي أنه لو حذفت هذه العناوين، ما أثر ذلك على بناء الروايــة أو معمارها ككل، خاصة أن هذه العناوين لا تحل شفرة مغلقة داخل الفصـــل الذي يحمل العنوان.

أما عن اللغة، فقد اتسمت لغة الشربيني المهندس فـــي هـــذه الروايـــة، بالعبارة البسيطة الجميلة السهلة الموحية التي تصل إلى هدفـــها مباشـــرة، دون اللجوء إلى حيل لغوية من تقديم وتأخير، ولعب بالضمائر المختلفـــة، ودون الاعتماد على لغة الكوابيس والأحلام المزعجة، على النحـــو الـــذي رأيناه على سبيل المثال عند محمد غنيم في روايته "سر برهومـــة" حيـــث ظهر الرجل الطيني الذي يقوم بشد أو جذب برهومة إليـــه فـــي البركـــة الطينية. هذا نوع من الكوابيس ساندها لغة كابوســـية وأحـــلام ســـوداء أو مزعجة، أما عند الشربيني المهندس، فعلى الرغم من كابوســـية العنـــوان "الدخول إلى الكابوس" فإنه لم يستخدم مثل هذه اللغة الكابوسية.

وأعتقد أن اللغة التي كتب بها الشربيني روايته كانت في صالح العمـــل تماما، وليس ضده، فالشربيني هنا لا يكتب من أجل التجريـــب الفنـــي أو اللغوي، ولا يقدم لنا كوابيسه وأحلامه المزعجة، المستقاة من العقل الباطن، أو الأنا السفلى، ولكنه يلجأ في المقام الأول إلى الحكي الواقعـــي والتحليـــل الانتقادي، فهو يقدم الراوي العليم ببواطن الأمور من أجل فضحها، ومـــن أجل التحذير والتنبيه أيضا، ومن أجل الإسقاط على الواقع المعيش، فانتشار الفساد من حولنا الآن، وانتشار تجارة السموم البيضاء، ووجود أكثر مـــن

(مراد) في مجتمعنا الحالي، يحول الكتابة الروائية ـ على هـذا النحـو ـ وكل كتابة صادقة إلى مدفعية مضادة للكوابيس والمتاهات التـي يحـاول البعض إدخال المجتمع المصري فيها.

ولعل تشبث الكاتب بنص قصيدة "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" لأمـل دنقل، وتمثله لها ـ رغم تحفظنا السابق ـ يشي بأن هناك رغبة أكيدة فـي تحذيرنا من الدخول إلى كابوس جديد، فهو يرى ـ ببصيرة الكاتب المبـدع ـ على مسافة أيام، بل شهور وسنين، ويستشرف الواقـع، مثلمـا كـانت زرقاء اليمامة ترى، فتحذر قومها من قدوم الأعداء، متخفيـن فـي أوراق الشجر، فلم ينتصح قومها.

ولعلنا نأخذ العظة والعبرة من دخولنا إلى الكابوس القديم، ونستمع إلـى زرقاء اليمامة الجديدة في مجتمعنا، التي حلت في رؤى أدبائنـا ومثقفينـا وشعرائنا وفنانينا، واستشرافهم لآفاق المستقبل الآتي.

عزيزي العراقي

طه راضي الماجد

قد سمعتُ أنَّ العراقَ جميلُ
قلتُ يا لندا لا تثيري شجوني
فحديثي عن العراقِ طويلُ
تلك أرضٌ سماؤها مثل عينيك صفاء
وماؤها سلسبيلُ
الجنان معلقاتٌ وعدنٌ في رباها
وفي رباها النخيلُ
فاعذريني إن لم تَرُق ليَ أرضٌ بعد أرضي
أو عزَّ عندي البديلُ

هذا ما وجده في أوراقه راوي أو سارد رواية "عزيزي طه" للكاتب السكندري رجب سعد السيد، الذي نشأت بينه وبين صديقه العراقي طه راضي الماجد، من البصرة، صداقة قوية ومتينة لا تهزها التقلبات السياسية، والأفكار المختلفة لكليهما.

لقد جاء طه من مركز علوم البحار بجامعة البصرة، إلى الإسكندرية في منتصف نوفمبر من عام ١٩٧٦ ليكمل تعليمه، ويحصل على درجة الدكتوراه في كيمياء التلوث، ليسهم في حماية الناس والبيئة في العراق من أخطار التلوث، وهو ما يوازي حمايتها من أي غزو عسكري. وفي الإسكندرية يلتقي بالسارد، الذي هو في الوقت نفسه المؤلف الأديب رجب سعد السيد، والباحثة دولت نصر الدين، التي نشأت علاقة حب لم تكتمل بينها وبين طه. وعلى هذا تقوم تلك الرواية الواقعية على ثلاث شخصيات رئيسية هي: طه والمؤلف ودولت. إلى جانب العديد من الشخصيات الهامشية الأخرى التي تدخل العالم الروائي، بطريقة أو أخرى.

تقوم الرواية على تقنية الخطابات المرسلة من جانب واحد. هذا الجانب هو المؤلف الذي أعياه البحث عن صديقه طه، بعد أن عاد إلى البصرة حاملا درجة الدكتوراه، فبدأ يراسله دون أن يتلقى منه ردا على أي خطاب. ويبدو أن المؤلف كان يحتفظ بصور من هذه الخطابات المرسلة إلى صديقه طه. وعندما عاد إليها في لحظة صفاء أدبي وجد أن مادتها تصلح لرواية عن العراق، أو عن البصرة والإسكندرية معا، ومن هنا فإن

الذكريات والفلاش باك (الرجوع إلى الوراء) كان الاتجاه التقني السائد في معظم صفحات الرواية.

لقد أعطى كل من الصديقين رجب وطه صورة حميمة ومعبرة عن بلديهما، فالأول يعشق الإسكندرية، ومن ثم تناثرت على صفحات الرواية لوحات سكندرية معبرة من خلال ثقافتها وأنديتها وتجمعاتها الأدبية والفنية المختلفة، ومن خلال بعض العادات والتقاليد المصرية في الإسكندرية، ومن خلال جولات الصديقين للبحث عن والد طه الفنان الذي هجر منزل العائلة في البصرة، ليهيم على وجهه في الدنيا، وكان قد أسرَّ إلى زوجته (أم طه) بأنه يعشق تلك المدينة المطلة على البحر المتوسط، لقد قال لها عنها: إنها روح آدمية في صورة مدينة"،، ومن ثم أحب طه الإسكندرية قبل أن يراها، وعمل على أن يكون استكمال دراسته في تلك المدينة. وكان يأمل أن يجد أباه فيها. لقد ارتبط اختفاء والد طه بالعدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ حيث لم يعد إلى العراق من وقتها، ولم يعرف أحد أين اختفى، وهل مات أم لا يزال حياً؟. ولكن الأم في الوقت نفسه لم تعط صورة سيئة عن هذا الأب الذي وصفه والده (جد طه) بأنه مجنون .. كافر .. فاسد، فكانت تقول لابنها: "أبوك من أكرم الرجال وأكثرهم شهامة. أقبل على الدنيا، وكانت له أحلامه العريضة، كان يحكي لي عنها أحلام خضراء جميلة، كل ما في الأمر، أنه اختلف معنا، فاعتزلنا إلى حين."

أما طه فهو يعشق البصرة ونخيلها وناسها المكافحين الصامدين في وجه القوات الإيرانية، حيث يعود الزمن الذي تعلم فيه طه في الإسكندرية إلى سنوات الحرب العراقية الإيرانية، ومن ثم أفاض الصديقان في الحديث عن هذه الحرب من خلال صفحات الرواية التي اعتمدت في تقنيتها على الذاكرة الحديدية للوقائع والبوح والأحاديث. أيضا كان هذا الزمن هو زمن زيارة الرئيس السادات إلى إسرائيل التي رفضها الشعب العربي، لكن هذه الأحداث لم تؤثر على عمق الصداقة بين الشابين الباحثين العلميين طه راضي الماجد، ورجب سعد السيد.

لقد أفصح المؤلف ــ في الصفحة السادسة من الرواية ــ أنه كان ينوي كتابة رواية عن الحرب العراقية الإيرانية يكون بطلها طه راضي الماجد، (الحقيقة أنني أفكر فيك بشكل متواصل منذ عدد قليل من الشهور، حين جاءتني فكرة كتابة رواية عن الحرب العراقية الإيرانية، كان أول ما تبادر إلى ذهني هو أن تكون أنت بطل الرواية). وبذلك هيأ المؤلف نفسه لاستعادة تلك العلاقة الحميمة، والصداقة الخالصة، بين شخوص الرواية الثلاثة، وعلى الرغم من أن دور دولت نصر الدين في الرواية أقل تأثيرا أو أقل وجودا في العالم الروائي لرواية "عزيزي طه"، إلا أن وجودها يدل على وجود ذلك الحب الجميل النبيل الذي يربط أبناء الشعب العربي في أي مكان. وإذا كانت الظروف لم تسمح بأن يتحول هذا الحب إلى علاقة

زوجية، فإنه يدل من ناحية أخرى على الاحترام والثقة المتبادلة بين الطرفين الممثلين لقطاعات عريضة من شعوب أمتنا العربية.

لقد كان طه راضي الماجد ــ كما قدمه المؤلف ــ شخصية تعرف ماذا تريد بالضبط، وكيف تصل إلى ما تريد، وهو في الوقت نفسه ذو بصيرة سياسية ثاقبة، وهو يعرف أن الصراع في منطقة الخليج يدور حول المياه والثروة النفطية، وهو يقول لصديقه في لحظة أسى ومكاشفة: "إن كل الظروف مهيأة أمام العراق الآن ليكمل خطواته على طريق التقدم، وينهي السنوات الباقية من القرن العشرين، وهو جدير بأن يطل على القرن القادم .. فهل سيتركونه ينمو؟".

وعلى هذا تدور الرواية ــ من خلال الخطابات ــ عن العراق سياسيا وعسكريا واقتصاديا وثقافيا وتاريخيا وحضاريا، وفلكلوريا، وفي الوقت نفسه، تكون هناك رؤية للإسكندرية ــ كمدينة موازية للبصرة في الرواية ــ ولعل التوازي يكتمل بين المدينتين باعتبارهما العاصمة الثانية لكلا القطرين المصري والعراقي، فالقاهرة تعادل بغداد، والبصرة تعادل الإسكندرية، من ناحية الأهمية والاستراتيجية.

يتذكر المؤلف أن صديقه طه في ذات ليلة خريفية صافية خرجا إلى كورنيش البحر، فارتفعت عقيرته بأغنية عرس بصرية، تحكي عن العريس الذي ينتظر محبوبته عند الساقية، وحين تحضر الحبيبة لتملأ جرتها بالماء،

يحاول أن يجذب نظرها إلى ملابسه وطربوشه الأحمر، وساعته الذهبيـــة.
تقول كلمات الأغنية البصرية:

يا دي الساقية البحرية

مال يا ناس دلال الميه

وعريسنا وآقف بطوله

يتعاجب بشاله عيونه

الطربوش أحمر بلونه

والساعة دهب يا عنيه

تحتوي الرواية أيضا، على قدر مهم من المعلوماتية الموظفـــة توظيفـــا جيدا، وغير ممل، فكون المؤلف باحثا علميا في علـــوم البحـــار، وكـــون صديقه باحثا علميا في مجال التلوث، أضفى على الرواية مســحة علميـــة، وحقائق جغرافية، وكذلك تاريخية، مؤكدة، جاءت إضافـــة فنيـــة ــ رغـــم علميتها ــ إلى الرواية. فيخبرنا طه أن البصرة هي أكبر غابة من النخيـــل في العالم، ويخبرنا المؤلف أن المسافة بين الفاو والبصـــرة ٩٦ كـــم، وأن طول الجبهة ١٢٠٠ كم. وأنه أمكن إحصاء سبعة ملايين قنيفة ألقيت علـــى أرض الفاو، إلى غير ذلك من المعلومات عن القواقـــع البحريـــة، وكيفيـــة علاج دوار البحر، وما إلى ذلك.

ولارتباط طه بنخيل البصرة، رمز الشموخ والصمود والتحدي والموارد الغذائية التي لا تنضب، فقد هداه تفكيره العلمي إلى الاستفادة القصوى مـــن

هذا النخيل وتموره، لذا فقد كان في مخططه بعد العودة إلى العراق أن يقوم بإنشاء مصنع لمنتجات النخيل، بدلا من الطريقة اليدوية التقليدية التي يتعامل من خلالها أهل البصرة مع نخيلهم وتمورهم. وعندما سأله المؤلف عن العلاقة بين دراسته العلمية للتلوث، ومصنع النخيل والتمور، أجابه قائلا: "أما كيمياء التلوث، فهي وظيفة للمساهمة في الجهد العلمي الذي نراه السبيل الحقيقي إلى تجهيز العراق لعتبات القرن الواحد والعشرين، وأما حلم تصنيع منتجات النخيل، فهو فكرة تعنى بمد بساط الانتعاش الاقتصادي في محيط الأسرة أساسا، وتصب ـ في النهاية ـ في الوعاء الأم: تنمية العراق".

وتكشف الرواية أن طه عاشق للأدب والموسيقى والفن التشكيلي، ولشتى أنواع الفنون الجميلة، وهو يتعامل مع العلم من خلال الفن، لذا يراه جميلا وسهلا، وعن عشقه للأدب يسأله صديقه المؤلف فيجيب: "أما الأدب فهو وقود هذه الأحلام والأفكار والتطلعات".

بعد عودة طه إلى العراق في السابع عشر من مارس ١٩٧٩ حاملا درجة الدكتوراه في فلسفة العلوم في مجال الكيمياء البحرية، تتاح الفرصة للمؤلف لزيارة العراق، وكان الهدف من الزيارة الكتابة عن الحرب، وهناك يزور بغداد، والفاو، والبصرة، ويبحث عن صديقه طه راضي الماجد، وينتقل الفضاء الروائي ـ عبر الخطابات ـ من مدينة الإسكندرية إلى مدينة بغداد، ثم البصرة.

"عزيزي طه .. هذا خامس يوم لي في البصرة، أعيش معك في مدينة واحدة لخمسة أيام متصلة، دون أن نلتقي؟".

ثم يكتب له قائلا: "لقد وجدت بانتظاري برنامجا حافلا لزيارة الجبهة ومعايشة الجنود في الفاو .. فهل مثل هذه الفرصة تترك؟".

وفي البصرة يجد المؤلف تمثال الشاعر العراقي بدر شاكر السياب بـه إصابات عديدة: أربع شظايا اخترقت ساقه اليسرى، وشظيتان كبيرتان نفذتا من الناحية اليسرى للسترة، حتى الكتاب الصغير الذي يضعه في جيب السترة الأيسر نالته شظية كبيرة، وأخيرا إصابتان في الساق اليمنى. وفي خطابه يذكر أنه قرأ قصيدة السياب المكتوبة على قاعدة التمثال والتي يقول فيها:

الشمس أجمل في بلادي من سواها

والظلام ..

حتى الظلام هناك أجمل

فهو يحتضن العراق !

واحسرتاه، متى أنام

فأحس أن على الوسادة

من ليلك الصيفي طلا

فيه عطرك يا عراق

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة

غنيت تربتك الحبيبة

وحملتها

فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه

وتصل إلى المؤلف بفندقه رسالة تقول: "إننا نعيد غرس الحيـاة، حيـث كان الدمار وكان الموت!".

ويظل المؤلف في رحلة البحث عن صديقه المواطن العراقـي د. طـه راضي الماجد، وينجح في الوصول إلى بيته، فتقابلـه زوجتـه العراقيـة (زهرة)، وجده الذي يحمل على كتفه مائة وعشرين سنة، وأولاده الثلاثـة، الذين كلهم ـــ في نظر الجد الضرير ـــ طه. وتسرد الزوجة قصة السنوات العشر الذي رجع فيها طه إلى العراق منذ بداية ربيع عام ١٩٧٩ وحتـى خرج من البيت في مساء الثامن من نيسان (أبريل) ١٩٨٨ ليشـارك فـي عمليات تحرير الفاو بين صفوف الفيلق السـابع الـذي اكتسـح المنطقـة وحررها مع قوات الحرس الجمهوري. ولكنه لم يعد، ولا يـزال الجميـع ينتظره. فالزوجة رفضت ارتداء ملابس الحـداد، فلـم يأتـهم مـا يفيـد باستشهاده، ولم يدفن جثمانه بعد، وهو ليس أسيرا، فلم يرد اسمه في قائمـة الأسرى. لذا ينهي المؤلف رسالته الأخيرة إلى صديقه طه راضي المـاجد بقوله: "أميل إلى اعتقاد بأنك بدأت ـــ دون أن تخبرنا ـــ سعيك مـن أجـل إحياء حلمك الذي أحرقته المدافع. إنك تزرع فسائل النخيـل فـي بسـاتين العراق، وتنتظر الوقت المناسب لتحملها عـائدا إلـى الأرض المحترقـة،

فتغرسها، وربما تقنع بالتفرغ لرعايتها، تنمو مع أبنائك. هذا ما أعتقـــده .. وهذا ما أنهي به مكتوبي إليك".

وهذا أيضا ما يعتقد قارئ تلك الرواية الإنسانية المعبرة التي تدخل فـــي نطاق ما يسمى بأدب الحرب.

ونحن في انتظار عودة طه راضـــي المـــاجد، وكـــل أبطـــال العـــراق الماجدين، ليبنوا وطنهم بعد الدمار الذي ألحقه به عدو من نوع جديد هـــو العدو الأنجلو أمريكي، على العراق وشعبه البطل، وصدقت الرسالة القائلة: "إننا نعيد غرس الحياة، حيث كان الدمار وكان الموت!".

السَّمَنْدَل

من مغرب العرب إلى كوبري التاريخ

"السمندل" رواية تاريخية واقعية سياسية، من تأليف الكاتب المبدع فؤاد الحلو، وهي تجئ في مستويين زمنيين، الزمن الأول: زمن سقوط الأندلس، بسقوط آخر معاقلها، غرناطة، في يد الملوك الكاثوليك عام ١٤٩٢ م، وما تلاه من سقوط عربي مروع بعد ذلك. والزمن الثاني: الزمن الحالي، حيث ألف أندلس تسقط الواحدة تلو الأخرى. والرواية على صغرها (١٢٢ صفحة) فإنها تشغى بأسماء أماكن ومدن كثيرة أندلسية ومغربية ومصرية، وصل عددها إلى أكثر من ثلاثين مكاناً ومدينة.

أصل السمندل

والسمندل في الأصل، حيوان أو طائر خرافي (مثله مثـــل العنقـــاء) لا يحترق بالنار، بل يحب العيش فيها. وهناك حيوان سمندل الماء الذي يعيـــد إنتاج أحد أطرافه إذا قطع، أو حتى عضو كامل، عن طريق أخـــذ خلايـــا طبيعية متمايزة من جسمه، مثل العظم والعضلات والجلد، وإعادتـــها إلـــى حالة عدم التمايز كخلايا منشأ. وتقوم حيوانات سمندل المياه بتشكيل خلايـــا المنشأ هذه في مكان حدوث الضرر، ويبدأ فوراً بناء الجزء المفقـــود مـــن الجسم.

ويقال إن طائر السمندل يتلذذ بالمُكث في النار، بل يبيض ويفرخ فيـــها، ولا يحترق بها، وإذا اتسخ جلده لا يُغسل إلا بالنار، عينُه حمـــراء، وذنبـــه طويل، تنسج من وبره، ومن بقية ريشه، المناديل التي تُحمـــل إلـــى بـــلاد الشام، فإذا اتسخت تُلقى في النار، فتـــأكل النـــار وســـخها، ولا تحـــترق المناديل. والفرق بينه وبين العنقاء، أن العنقاء إذا أحرق بالنار وتحول إلـــى رماد، عاد ململما رماده متدفقا بحياة جديدة وطار.

غير أن السمندل في رواية فؤاد الحلو، امرأة ــ بها شيء من الخرافـــة والسحر والغرائبية ــ خرجت من نار محاكم التفتيش التي أضرمت بقلعـــة بوزكارن دون أن يلحقها ضرر، يحكمها الحب، وتظل متفتحةً للحياة طالمـــا أحبت. ولعلها ترمز للدنيا نفسها (والدنيا أيضا بـــها شـــيء مـــن الخرافـــة والسحر والغرائبية، ومن الممكن أن تعيش في النار ولا تحترق، أو تقـــوم

من رمادها إذا احترقت، وتتشكل خلاياها من جديد إذا حدث لها مكـروه أو ضرر) وهي تُقبل عليك إذا أحببتها، وتهرب من بين يديـك إذا لعنتـها أو أوليتها ظهرك.

هكذا تخرج "السمندل" من كهفها أو قلعتها، "قلعة بوزكـارن" المشـيدة على الطراز المغربي القديم، والمحاطة بالأسوار الشاهقة، وتفتـح بوابتـها لمن يدفعها للداخل، أي لكل من يطلبها أو يطلب ودها. ومن ثم لبت نـداء الجفري، الذي طلبها لتُشفي مولاه الأمير زيدان بن الملك أحمد المنصـور، بعد أن فقد وعيه، وراح في إغماءة أو غيبوبة، أثنـاء مطالعتـه لكتـاب "أقراص الزمرد" بعد استيلاء الملوك الكاثوليك على الأندلـس، واستسـلام آخر ملوك غرناطة من العرب والمسلمين لهم.

رحلة العلاج

وبطبيعة الحال، كانت هناك شروط معينة، لتبدأ السمندل رحلة عـلاج زيدان، ولكنها شروط لم تكن صعبة أو معجِزة. وفي الوقت نفسه نكتشـف أن شرط الحب، حب الحياة، يتحقق، للسمندل، فتعود إلى شبابها وجمالـها وحيويتها، بعد أن كانت ملامحها قاسية، وتجاعيدها تخرط وجنتيها، وفمـها أدرد كجوف كهف مظلم، وتتكئ على عصاها، وغير ذلك من صفات الكبر والعجز.

تقول السمندل: "أقسمت في عالم الذر والعهد أن لا آتي إلا بالحب .. أنا ما لا يتحقق إلا بالحب .. بالحب أتواجد تباعا ..".

إنها أحبت الأمير زيدان، فعاد شبابها وجمالها الذي لا يخلو من خرافة أو أسطورة، بسبب ظلفها أو حافرها الذي يشبه ظلف أو حافر الدابة، وشَعر رجلها، وكأنها الملكة بلقيس ــ في إحدى الروايات ــ عندما كشفت عن ساقيها لتعبر ما ظنته بحيرة في قصر الملك سليمان.

ولأن الزمان الأندلسي في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، كان زمان الهزيمة العربية الكبرى بعد الفتوحات العظيمة التي تمت شرقا وغربا، فقد حاول الأمير العربي، أن يتكئ على قوة السحر والتعاويذ والترانيم والطلاسم والطقوس لاستدعاء الجان وقوى الشر، علّها تخلصه مما هو فيه من محن وكوارث، وهو ما يرمز إليه كتاب "أقراص الزمرد" الذي لم يستطع جنود دون بيدرو دي لارا الاستيلاء عليه، لقد استولوا على المكتبة الزيدانية، وأحرقوا ما فيها من كتب الأدب والدين، وأبقوا على كتب العلوم والطب والفلك والفلسفة، أما هذا الكتاب الذي وضعه "جوزيفوس" في القرن الأول الميلادي، وترجمه العرب إلى العربية، فلم يجدوا له أثرا.

لقد خشيت السمندل من وقوع الكتاب في يد الأمير الشاب، لأنها تعرف قوة تأثير الوهم والسحر عليه بعد أن فقد مُلك آبائه، لذا تقول: ما كنت أخشاه قد وقع. وهي تبرر ذلك بأن الأمير يبحث بوهمه عن ما فقده بيقينه.

وتنجح السمندل في علاج الأمير، وتحاول أن تنقله من زمنه الأندلسي، إلى الزمن الحاضر، فتطوي القرون في لمح البصر، وتفقد الرواية جزءا من تاريخيتها، لتلتقي بواقعيتها في الزمن الحاضر أو الزمن المعيش فوق

كوبري التاريخ بمنطقة القباري بالإسكندرية، ومن ثم تتغير لغة الخطـــاب الأدبي الفخيمة الرصينة التي تتضفر بالشعر والبلاغة والفلسفة، لتصبح لغة سوقية منحطة على لسان سمية الدكر والباشـــمهندس، ونســوان الحـــارة. وتتبدل الأماكن والقصور والقلاع، فمن قصر المبارك، وقصــــر الزاهــي، وقبة سعد السعود، وقلعة بوزكارن، وغيرها، إلى الكارنتينـــا، والحــوش، والسقف المبطع بمياه الأمطار، وكباريه الأندلس.

ومن السمندل، العرّافة، العشّابة، المحبَّة، التي بها شيء من الأســطورة والخرافة، إلى سمية الدكر، فتوة الحتة، والتي تعيش على مسروقاتها مـــن الميناء.

فهل سمية الدكر، هي سمندل العصر الحديث؟

سمندل العصر الحديث

إن سمية الدكر تنهض دائما من كل عثراتـــها، ومـــن كـــل معاركـــها الصغيرة في محيطها المتخلف اجتماعيا واقتصاديا ولغويا، وهي تســـتطيع أن تتحول إلى امرأة منقبة إذا رغبت أو رغب الباشمهندس في ذلك (وهـــو ــ أي الباشمهندس ــ رجل أعمال فشل في دراسته، ولكنه ورث عن أبيـــه ــ الذي طرده من المنزل لفشله، ومحاولة الاعتداء الجنسي على أختـــه ــ الكثير).

إن الدكر تخدم أغراضا انتخابية معينة، وتستطيع أن تتحول إلى امـــرأة مجتمع مزيفة إذا رغب الباشمهندس في ذلـــك أيضـــا لخدمـــة أغراضــه

السياسية.

وفي كل مرة تنجح الدكر في تحقيق مآربها، حتى إذا وقفت في طـــابور الجمعية، فإنها تستطيع أن تخدع الجميع، وتفتعل أزمة ما، لتصل إلى مقدمة الطابور وتحصل على حاجياتها التي تبيعها بأكثر من ثمنها، فتأخذ نصيبها، وتعطي بائعي الجمعية نصيبهم.

إنها على الرغم من بيئتها المتواضعة، ذكية وداهية، ويخشـــاها أهــل الكارنتينا، ويأتمرون بأمرها، وهي إلى جانب ذلك لصة محترفـــة، تطبـــق مبدأ اللصوص الصعاليك، فهي لا تسرق من الميناء إلا مـــن أجـــل لقمـــة العيش، وبها شيء من (الجدعنة) الممتزجة بخفة دم بنت البلد. فهي علـــى سبيل المثال ورغم سمعتها السيئة، لا ترضى للضيـــوف بمشـــاهدة أفـــلام البورنو في القنوات الفضائية، وتطلق على الإسرائيليين (اللي ما يتســـموا) وذلك في قولها لضيوفها: "اتسلوا واتفرجوا ع الدنيا، بس إياكم والمحطـــات إياها بتاعة تركيا واللي ما يتسموا". وهي بذلك تكشف عن حس وطنـــي أو قومي ما، يعشش بداخلها رغم كل شيء.

وحينما هبط عليها فوق كوبري التاريخ (عن طريق الانتقـــال الفجـــائي زمنيا ومكانيا بوساطة المُهرة) كل من الأمير زيدان والسمندل والجفـــري، حاولت مساعدتهم، وقادتهم إلى سكن متواضع فـــي الكارنتينـــا الجديـــدة، وعندما أظهر الأمير زيدان اعتراضا ما، أخبرته السمندل أن عودتهم إلـــى الأندلس تبدأ من هنا، عن طريق إعادة نسْخ كتاب "أقراص الزمرد"، ويبـــدو

أن هذا الحل لم يكن إلا حيلة من حيل السمندل، لتبعد حبيبها عن جو التوتر والحروب والمشاحنات والهزائم، فقد ثبت أن الكتاب ما هو إلا كتاب أوهـلم وسحر، لا كتاب علم ومعرفة، وعلى الرغم من ذلك يتمسك بـــه زيــدان، ويريد أن يضحي بكل شيء في سبيل استعادة نســخه ــ كتابــة ــ مــرة أخرى، بل يرفض المال الذي أتت به السمندل من الهواء ووضعتـــه فـــي جوال يخص سمية الدكر، فقال لها: لست في حاجة إلى مال، وهل نفع مــن قبل لنا مال. ويخبرها أن أقراص الزمرد هي الخلاص.

وعندما تخبره السمندل أن العودة للماضي فيـــه هلاكـــها، يخبرهـــا أن هلاكه في بقائه في الكرنتينا.

ــ السمندل: وإن قلت لك في عودتي هلاكي؟

ــ أقول لك وهلاكي في بقائي هنا.

فكيف إذن تتحق تلك المعادلة الصعبة بينهما؟

إن زيدان يرفض الزمان الحالي كله، وليس المكان فحسب.

وتعتقد السمندل (رمز الدنيا) أن بالمال يستطيعون أن يعيشوا، فتقـــول: "إذن نحمل أموالنا ونرحل عن هذا المكان". ولكن الأمير يطالبها بـــالعودة إلى الزمن الأندلسي الذي هو ابنه، رغم كل المحن والهزائم، شارحا لـــها: "يكفيني أندلس واحدة، ارجعيني إلى بدايات المحن، لست نبت هذا الزمـــن، لست فيه، لست منه".

إنه، وهو يرى ــ عبر الواقع الحالي ــ ألف أندلس تسقط الواحدة تلـــو

الأخرى، لا يستطيع أن يتحمل سوى أندلس واحدة، هي التي عرفها وعاش في كنفها، وتمنى لو عاد إليها، وفي هذا يقول: "لن أحمل على كتفي صليب غيري".

وما بين الشد والجذب بينهما، تكتشف سمية الدكر، وجود جوال المـــال، فتتشبث به، وتشيع أن المال مالها، ادخرته في جوالها، بل تصرخ قائلـــة: "فلوس الحج والتوبة"، وتستميت في أخذه، والدفاع عنه، وسط ذهول نســوة الكارنتينا.

الرجل الذي حاول اغتصاب الدنيا

وقبلها، حاول الباشمهندس اغتصاب السمندل (اغتصاب الدنيا)، بعـد أن قام بتخديرها برشة رزاز على وجهها من أنبوب في يده، وينجح الكـــاتب في إضفاء مشهد سينمائي رائع قوامه التوتر والصراع السمندلي ــ إن جاز التعبير ــ حيث تظهر أكثر من سمندل خلف الباشمهندس وأمامه وحولـــه: "استدار حول نفسه، فارتطم بأجساد من السمندل عاريات يشرن عليه التزام الصمت، مد يده يلتقط جلبابه، كانت سمندل أسرع منه فالتقطته، وقذفت بــه إلى الأخريات، يتلقفنه بينهن، يكتمن ضحكاتهن .. ". وهنا يـــأتي التطبيــق العملي للتعريف العلمي الذي أوردناه في البداية عن سمندل الماء الذي يبـدأ فورا ببناء الجزء المفقود من الجسم.

وكأن الخطر الذي تهدد السمندل جراء محاولة اغتصابها، جعلها تنتـــج نفسها من جديد في نسخ شتى، ظهرت لمغتصبها فأربكته، وجعلتـــه يلــوذ

بالفرار، مصمما على طرد هؤلاء الغرباء من بيته الذي أجرته لهم ســـمية الدكر، بالكارنتينا.

للمرة الثالثة، يُطرد الأمير زيدان (وحاشيته) من مكان إقامته. إنه يحدث نفسه، ويندب حظه قائلا: "طردنا من الأندلس، من مراكش، من الأحواش والزرائب".

أم خميرة تندب حظ الأمير

وهنا تظهر شخصية المعدّدة والندّابة "أم خميرة". وحقيقـــة كنـــت فـــي القراءة الأولى للرواية، معترضا على ظهور مثل هذه الشخصية، ولكـــن بقليل من التأمل ـــ أثناء القراءة الثانية ـــ وجدت أنها شخصية ظهرت فـــي وقتها المناسب من العمل الروائي، فبعد طرد الأمير على هذا النحـــو مـــن الإهانة، وندبه لحظه، كان لابد من وجود شخصية تظهر من واقع الجماعة الشعبية الحالية، ومن قلب الوجدان الشعبي، تندب حظ هذا الأمير العربـــي، المطرود من كل مكان، من الأندلس ومن المغرب، والآن مـــن الكارنتينـــا المصرية بالإسكندرية، كان لابد من صوت يولول ويصرخ ويلطم ويشـــق الصدر، فكان المؤلف بارعا في إظهار الندّابة "أم خميرة" التي استقى اسمها من تخمر الأحزان وتفاقمها في الصدور على هذا النحو.

وكان المؤلف أيضا أكثر براعة في إظهار "أم خميرة"، وقد فقدت القدرة على النواح والصراخ والعويل على "مشعل" ابن سمية، صاحب الســـوابق، والمسجل خطرا، والذي وجد ميتا في الحاوية التي كانت ستشحنها إحـــدى

السفن إلى إسبانيا.

إنه كان ينوي الهرب مع بعض أصدقائه وكلبهم، إلى الفردوس المفقود، وبعد أن جهزوا أنفسهم للرحلة، وتزودوا بما يلزم من أكل وشرب، لجأوا إلى التخفي عن الأعين في الحاوية، وأمروا صاحبهم "بنجة" أن يغلق الحاوية عليهم من الخارج، ويكتم الأمر في سره. ولكن يبدو أن الحاوية مكثت أياما دون أن تبرح مكانها، فمات من فيها.

فأي مصيبة أكبر من هذه المصائب، الأمير الذي لا يستطيع العودة إلى دياره القديمة، وفردوسه المفقود، والشاب الذي ــ رغم كل مساوئه وعيوبه ــ يموت مع أصدقائه وكلبهم، قبل أن يذهب إلى ديار الأمل والمستقبل التي توهم أنها ستفتح له ذراعيها بسبب فحولته، أو بسبب عضوه المنتصب في انتعاظ فحولي، بعد أن قام بعض البحارة بتصويره بالفيديو، فانتشر شريط الفيديو في الغرب الأمريكي، وعرف الشريط باسم "ناط كراكر" أي كسارة البندق.

كلاهما واهم، الأمير الذي يعيش أحلام "أقراص الزمرد"، ومشعل الذي يريد أن يغزو الغرب بعضوه المنتصب.

وعندما تتضح الحقائق على هذا النحو، وخاصة في ظل ضياع أو سقوط أندلسات أخرى، فإنه لم يصبح للعويل والصراخ والندب وشق الصدر معنى، ومن ثم ترحل المعددة هي الأخرى من عالمنا، وتموت "أم خميرة"، بعد أن أصابها الخرس، وتسرطنت غدتها الدرقية، وأطبق الورم

على أوتارها وحنجرتها إطباق أخطبوط ليس منه فكاك أو خــلاص، كمـا يقول المؤلف.

لقد وصلنا إلى مرحلة لم يعد ينفع أو يجدي معها البكاء والصراخ. ومن هنا جاء موت "أم خميرة" في نهاية الرواية على هذه الشاكلة.

نبوءة السمندل تتحقق

وتتركنا الرواية في حيرة من أمرنا، حيث تتحقق نبوءة السمندل التي تقول فيها: "جاء في كتابي .. أن الأحب لدى قلبي هو قاتلي"، حيث يطلب منها الأمير زيدان الانطلاق به من فوق كوبري التاريخ، ليعود من حيث أتى، فيصيح بها قائلا: أين ظفلك ؟ انطلقي بي من هنا.

إنه يريد أن تعود إلى خرافتها، لترجعه إلى زمنــه الأندلســي، ولكــن هيهات فإن الدنيا لا تعود إلى الوراء، وهو ما تؤمن به السمندل، فهي التــي تقول للأمير: "أنا لا أعود إلى الوراء، أنا فقط للعطاء والتجدد، لا أنتكس".

وتؤكد على رأيها بعبارة أخرى تقول فيها: "كيف تحكــم علــي بحيــاة الموات، بعد أن عشقت الحياة، والكون، والجمال؟".

ومن ثم تصيبه حالة من الجنون والانهيار، فيرشقها في بطنها، وينســاح الدم مدرارا على كوبري التاريخ، ولأن طائر الســمندل لا يمــوت، ولأن الدنيا لا يستطيع أحد اغتيالها مهما كانت الأزمات والعقبات، فإن الســمندل (المرأة) تتحول إلى طائر (ريشاته حمراء وزمردي، ذيله ناصع البيــاض، فوق رأسه ثلاث ريشات من ذهب، أخذ يحوم في دائــرة فــوق كوبــري

التاريخ، ثم حلق عاليا، صياحه بين التغريد والنواح والشقشقة، استدار إلى أن توارى خلف أفق الشرق الغارب) كما يقول المؤلف الذي أجاد الوصف والتصوير في غير موضع من مواضع الرواية.

وتنتهي الرواية بضياع البوصلة من بين يدي الأمير العربي، فلا يجد إلا الضياع والتيه له سبيلا، فهو لا يملك العودة إلى أندلسه أو مغربه، ولا يستطيع العيش في مجتمعه الجديد فوق كوبري التاريخ ذي الدلالة الرمزية، ولا هو يستطيع عبور هذا الكوبري، لا يستطيع عبور التاريخ، ليصنع واقعا جديدا يتأقلم معه وفقا لشروط العالم الجديد. ولا هو يستطيع أن ينفذ وصية السمندل إذا قدر له العودة: "لتعد إليها حاملا مشعل التحضر والتفوق والنبوغ، كما الأجداد".

لم يقل المؤلف لنا ذلك، ولكننا نحن ــ القراء ــ نشارك في تصور ما آل إليه حال الأمير، وكذا حال تابعه الجفري.

***

الرواية بهذا المعنى تعد من الروايات المهمة، في الكشف عن فترة تاريخية عصيبة من تاريخ أمتنا، وهي تحذر من المآل الذي من الممكن أن نكون عليه، في حال تمسكنا بالخرافة والأوهام، وبكتب السحر والتعاويذ والطلاسم، من أمثال "أقراص الزمرد"، دون أن نضيف إلى واقعنا ما يجعلنا نقف في صفوف الدول المتقدمة، كما فعل الأجداد، حاملين مشعل التحضر والتفوق والنبوغ، حتى المشعل الوحيد في الرواية، وهو ابن سمية الذكر ــ كما يدل اسمه ــ كان لصا محترفا ومسجلا خطرا، ولا يحمل أي

نبوغ وتفوق، إنه لا يحمل سوى عضوه المنتعظ دائما، يريد أن يفتح العـــالم به.

لسنا في حاجة إلى إسقاط سياسي

والرواية من الناحية السياسية، لا يوجد بها إسقاط سياسي من التاريخ القديم على واقعنا المعيش، أو العكس، ولكنها عالجت هذا الواقع السياسي من خلال الكشف عن بعض الممارسات، مثل الممارسات الانتخابية، واستغلال أمثال سمية الدكر في تزييف الحقائق.

وحقيقة في زمن حرية التعبير والنشر فإننا لا نحتاج إلى حيلة فنية مثـــل الإسقاط السياسي لأعمالنا كي تصل إلى القارئ.

وعلى المستوى الفني نجح المؤلف في الإمساك بخيوط عمله الروائـــي، في كلا الجزئين، فهو إن كان قد استخدم لغة فخمة فلسفية وأدبية، وبلاغـــة عربية، في الجزء الأول، واستعان بأبيات شعر من مرثية ابن بقاء الرنـــدي ــ على سبيل المثال ــ في قوله، كما أورده الحلو:

كان ما كان من ملك ومن ملك

كما حكى عن خيال الطيف وسنان

وصحة البيت (والقصيدة من بحر البسيط):

وصار ما كان من ملك ومن ملك

كما حكى عن خيال الطيف وسنان

وذلك في قصيدته الشهيرة التي يقول في مطلعها:

لِكُلِّ شَيءٍ إذا ما تَمّ نُقصانُ

فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إِنسانُ

فإنه على الناحية الأخرى، استخدم أحط أنواع الكلام العامي أو الزجلي على لسان سمية الدكر، التي تقول ــ على سبيل المثال ــ :

يا نازل كوبري التاريخ

خدلك معاك كاتر (أي ما يقطع به)

الحال ما يسلمشي

حتقابل سمية الدكر

أو ردها على إحدى جاراتها بالكارنتينا عندما ترى سمية ومعها زيدان والسمندل والجفري، فتسألها الجارة: على فين يا سمية؟ فترد عليها بقولها: ومال أُمك، ليكي فيه؟

وإذا كانت السمندل بعد تحولها، تتحدث عن الحب وعالم الذر، وعشق الحياة والكون والجمال، فإن الوجه الآخر المتمثل في سمية الدكر، تشخَر، وتشتم، وتسب، وتقول لزيدان والسمندل والجفري ــ على سبيل المثال ــ بعد أن أمرها الباشمهندس بطردهم: "بره .. شوفوا حوش أو زريبة تلمكم .. بره .. بره دا انتم شبهة .. ياللا يا حَوَش يا لمامة .. يا للا يا أم راجلين .. يا للا يا بيئة .. ياللي بتكحوا جير".

هكذا .. كلُّ إناءٍ بما فيه ينضحُ، كما يقال.

اللعب بكلمة "الأندلس"

من ناحية أخرى استطاع المؤلف اللعب بكلمة الأندلس وما تحمله من دلالات، وتوظيفها توظيفا مناسبا في أكثر من موقف، فمرة يستخدمها على المستوى الدلالي واللغوي والتاريخي والجغرافي المعروف لنا جميعا، وأخرى يطلقها على اسم أحد الكباريهات "كباريه الأندلس" الذي يملكه الباشمهندس، ليحقق بذلك المفارقة المضحكة المحزنة معا، أو مفارقة الكوميديا السوداء.

فحين يصطحب الباشمهندس، الأمير زيدان إلى الكباريه، يسأله: بقولك إيه انت منين؟

يجيبه زيدان قائلا في جدية: أنا من المغرب، أبي هو آخر ملوك الأندلس.

ـ الله تبقى انت ابني، أنا ملك كباريه الأندلس.

هكذا يتحول اسم الأندلس في بلادنا في نهاية الأمر إلى مجرد اسم كباريه، لا يذكر منه سوى ليالي الأندلس (ولعلنا نتذكر أيضا أنه يوجد في شارع الهرم بالجيزة، كازينو الأندلس) وهو مكان للعهر والدنس كما يذكر المؤلف. لقد قهقه الباشمهندس، ولم يكف عن القهقهة، عندما أخبره زيدان أنه عندما ذهب إلى التواليت لإفراغ مثانته مد من يجاوره يده و .. ولم يستطع زيدان أن يكمل حديثه.

الرواية والمعلوماتية

الرواية بها أجزاء معلوماتية كثيرة، منها معلومات عن قلعة بوزكـــارن التي كانت تعيش فيها السمندل، ومعلومات عن الكارانتينا التي يقول عنـــها المؤلف (كلمة باللغة الإيطالية "كارانتاجور" تعني الأربعون يوما، هي مـــدة العزل في الحجر الصحي، لكل من يدخل الإسكندرية. ومعلومات عن ابـــن حزم الأندلسي، وغيرها.

وهي إن كانت مقبولة في إطارها الفني، إلا أن تدخل المؤلف أو تعليقـــه على الأحداث باعتباره الرواي العليم، قد يفسد متعة التلقـــي فـــي بعـــض الأجزاء، مثل قوله: "في العام الفائت .. جرت الانتخابات في حيدة ونظـــام، تنازعت التيارات والأحزاب على الفوز، وتصارعت كل الاتجاهات، لكـــن التيار الإسلامي المتشدد شهد رواجا وإقبالا لم يسبق له مثيل .. الخ". هـــذا الصوت هو صوت المؤلف نفسه، وليس صوت سمية الدكـــر، أو صـــوت الباشمهندس صاحب اللعبة الانتخابية. وكان يفضل أن تصل هذه المعلومات على لسان إحدى شخصيات الرواية.

أيضا تدخل المؤلف باعتباره الراوي العليم في ذكر تاريخ مشعل ابـــن سمية، فأخذ يحكي لنا عنه، وعن أفعاله. وكان من الأفضل أن تحكي سـمية بنفسها عن ابنها مشعل، أو أحد أصدقائه مثل "بنجة" .. وهكذا.

وعلى أية حال، هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية العمل وجماله الفنـــي. لقد رسم لنا فؤاد الحلو بقلمه وفكره، صورة الأندلس، وصورة كباريه ليالي

الأندلس، في وقتنا الحاضر.

بهيرة وبصيص من الأمل

والسؤال ألا يوجد ثمة أمل ما، وسط كل هذا السواد المخيف؟

في حقيقة الأمر هناك بصيص أمل، في الرواية، تمثل في بهيرة، ابنة سمية، التي تدرس التاريخ والأدب العربي والعلوم الإسلامية في كلية الدراسات الإسلامية، وتعد دراسة التخرج عن ابن حزم، الفيلسوف العربي الأندلسي (وينطبق عليها القول: يخلق من ضهر الفاسد عالم). وعندما تلتقي بهيرة بالأمير زيدان تفكر في تغيير دراستها لتصبح عن المقارنة بين دول الطوائف وما آل إليه حال العرب.

ونظرا لأن الضباب هو الأكثر، والعتمة هي الأوضح، والسواد هو السائد، في منطقتنا، فإن المؤلف لم يعط دورا كبيرا في الرواية لبهيرة، فكان وجودها على الهامش، أو وجودا ثانويا، يشي فقط من خلال اسمها، بثمة بصيص من الأمل في مستقبل قد يبهرنا بعلمه وتفوقه، إن هي سارت على الدرب وصمدت وتحدت ظروفها الحالية، ولم تستجب لنداء أمها، أو لمنطق السوق، وعروض الباشمهندس التي قد تنهال عليها مستقبلا.

فهل سنرى بالفعل أمثال بهيرة وعدد من أبناء جيلها يحققون ما لم نستطع تحقيقه؟

هل تستطيع بهيرة تنظيف خيوط الدم (الرمزية) التي تناثرت على شاشة التلفزيون، أمام مشاهد الآثار الإسلامية بأسبانيا، ومعالم قصر

الحمراء؟.

الدماء الرمزية على شاشة التلفزيون

لقد هوت أمها سمية الدكر بكفها الملطخة بدم اللحم والدواجن على الشاشة، عندما أعلن الجفري أن ما يشاهدونه على الشاشة هو قصر مولانا زيدان، فخلفت كفا من الدم عليها، صارخة: معاكو الحجج؟ حجة البيت ولا القصر؟ ثم قائلة: معاكو اللي يثبت؟

إن الأمير زيدان طُرد من البلاد، ولا يستطيع أن يثبت أن القصر قصره، فهل تستطيع بهيرة إثبات ذلك قانونا، هذه المهمة هي مهمة الأجيال القادمة، بعد أن فشلنا نحن في تحقيقها، إنها قضية الهوية والانتماء وإثبات ذلك، وهي ليست بالمهمة السهلة أو اليسيرة.

ليس لأنه سكندري

وقد نجح المؤلف في اختيار الإسكندرية كمكان يلجأ إليه زيدان والسمندل والجفري، ليس لأنه سكندري ويعشق الإسكندرية، ولكن لأن معظم أقطاب العلم والدين والتصوف الأندلسيين والمغاربة، لجأوا إلى الإسكندرية في فترات مختلفة، ومكثوا بها، وأصبحوا من أهم أعلامها، ومن أمثلة هؤلاء نذكر: أبو بكر الطرطوشي الذي جاء من مدينة طرطوشة بالأندلس، وأقام بالإسكندرية طويلا، في عهد الدولة الفاطمية، وعلَّم بها، واشتهر بين أعلامها وعلمائها، وتتلمذ عليه عدد من علماء مصر، ومات ودفن بها عام ٥٢٠ هـ (١١٢٦ م) وله مقام بها.

وأبو العباس المرسي المولود عام ٦١٦ هـ (١٢١٩ م) بمدينة مرسيه بالأندلس، فلقب بالمرسي، وقدم إلى الإسكندرية مع أبي الحسن الشاذلي من تونس عام ٦٤٢ هـ (١٢٤٤ م) وظل بها إلى أن توفي عام ٦٨٥ هـ (١٢٨٧ م). وسيدي بشر الذي وفد إلى الإسكندرية في القرن الثالث عشر الميلادي مع من جاء من علماء المغرب والأندلس، وسيدي جابر (جابر بن إسحاق بن إبراهيم الأنصاري) وابن جبير الفقيه الأديب الرحالة، المولود في بلنسيه بالإندلس عام ١١٤٥م. وأبو عبد الله الشاطبي نسبة إلى مدينة "شاطبة" في شرق الأندلس، ثم نزح إلى دمشق، ثم جاء إلى الإسكندرية واستقر بها، إلى أن توفي عام ٦٧٢ هـ (١٣٦٠ م). وغيرهم.

الأمير شخصية منغلقة على نفسها

ومعظم هؤلاء سابقون على مجيئ الأمير زيدان وحاشيته إلى الإسكندرية، وكانوا أعلاما بها، لذا وودت لو أن المؤلف أقام حوارا فنيا فلسفيا متخيلا في جزء من روايته بين الأمير زيدان وأحد هؤلاء الأعلام، أو بين السمندل وأحدهم، ولاشك أن مثل هذا الحوار كان سيثري العمل الروائي أكثر مما هو عليه من ثراء واضح.

أيضا يوجد في الإسكندرية، سوق تسمى "سوق المغاربة" كان يلتقي فيه أهل المغرب والأندلس الذين يتوافدون على المدينة، ويعروضون فيه بضائعهم، وودت لو أن الأمير زيدان زاره، وتحدث مع أهله.

ولكن يبدو أن الأمير شخصية منغلقة على نفسها، وعلى تاريخها،

وأحزانها، وأزمتها، سواء في الماضي أو الحاضر، ولم يسع في يوم مـــن الأيام إلى لقاء الناس والشعب، لذا لم يجد له وليا ولا نصيرا، سوى تابعـــه الجفري.

فُرات عبد الله
و"السقوط في دوائر الانتظار"

رواية واقعية اجتماعية جديدة، هي الأولى من نوعها لمؤلفتها الكاتبة فرات عبد الله، يتداخل فيها الإحساس بثلاثية نجيب محفوظ، ومصر الثلاثينات والأربعينات، ومصر الحالية، حيث العلاقات الاجتماعية الآخذة في التراجع بين الأسرة الواحدة.

فشخصية الأب محمد المنزلاوي في الرواية، تتداخل أو تذكرنا على الفور بشخصية السيد أحمد عبد الجواد (سي السيد) في الثلاثية، وشخصية الأم السيدة فاطمة عند فرات عبد الله، تتداخل أو تذكرنا على الفور بشخصية الست أمينة في الثلاثية.

غير أن الفارق الجوهري بين سي السيد، وسي محمد المنزلاوي، أن الكاتبة لم تحدثنا عن الجانب السرّي في حياة المنزلاوي، مثلما فعل نجيب

محفوظ مع سي السيد. فالمنزلاوي ــ على طول الرواية ــ ذو هيبة في المنزل والعمل، يأمر وينهي، دون مناقشة من أحد، ولنقرأ على سبيل المثال قول الكاتبة:

"عندما خرج الأستاذ محمد إلى الصالة مُلقيا تحية الصباح كعادته، كان كل شيء على ما يرام وفق العادة والنظام والدقة. وقف الجميع في انتظار جلوس الأب .. جلس الجميع، وبدأ الفطور اليومي المبكر".

هذه لقطة عن شخصية الأب الذي يسبقه دائما وصف أو لقب الأستاذ، ومدى احترام جميع مَنْ في المنزل له، ومدى احترام الكاتبة أيضا له. فهل له صورة أخرى خارج منزله؟

في واقع الأمر لمن تكن للمنزلاوي ــ كما صورته الكاتبة ــ نزواته الخارجية مثلما كان السيد أحمد عبد الجواد، ربما بحكم وظيفته في التربية والتعليم، على عكس سي السيد الذي كان يعمل تاجرا ويتمتع بعلاقات اجتماعية واسعة، ويتردد على محله جميع طوائف المجتمع.

أما السيدة فاطمة فهي تكاد تقترب من صورة السيدة أمينة في الثلاثية، ولنأخذ لقطة عن شخصيتها. تقول الكاتبة:

"أرادت السيدة فاطمة أن تعقب (ونلاحظ أيضا وصفها بالسيدة)، ولكنها لم تجد لديها الجرأة، بيد مترددة تناولت كوب الماء، واكتفت بالمراقبة".

أيضا هذا الحوار الذي جرى بمناسبة عرس الابن الأكبر د. فؤاد، يدلنا على شخصية رب المنزل وزوجته:

ـ فؤاد: أهل العروسة يريدون فرحا وعوالم.

ـ الأب: لهم ما شاءوا.

ـ ونحن ..

ـ سوف نمكث بالحفل نصف ساعة بإذن الله وبعدها تصحب زوجتك.

ـ ألا يسبب هذا حرجا لهم ولنا؟

تدخلت الأم، وهي تستمع إلى الحديث من المطبخ: وحياة النبي تترك الأولاد يفرحون.

(وهنا نلاحظ أن القَسَم نفسه "وحياة النبي"، هو ما كانت تحلف به أمينة في الثلاثية، بالإضافة إلى "وحياة سيدنا الحسين" أو "والست الطاهرة"، وما إلى ذلك).

كانت الأيام والعشرة، وكبر الأولاد قد سمح لها بالتدخل في بعض الأمور أحيانا.

أجاب الأستاذ محمد ليوقف الحديث: التسهيل على الله. ثم شرع في القراءة.

هذه لقطة أخرى من حياة تلك الأسرة المصرية متوسطة الحال، التي يلعب فيها الأب دوره المركزي أو السلطوي وسط العائلة، فهو الآمر الناهي، المتحكِّم، صاحب السلطة والقرار، على الرغم من صمته الطويل، وعدم مجادلاته الكثيرة سواء في البيت أو في العمل، حتى بعد أن تخرَّج أكبر أبنائه من الجامعة، وعمل طبيبا.

وفي واقع الحال ليس الأمر مجرد تأثر الكاتبة بثلاثية نجيـــب محفــوظ فحسب، ولكنه واقع معظم الأسر المصرية متوســـطة الحـــال، أو الأســـر المصرية البرجوازية حتى بداية السبعينيات تقريبا، هو النبع الذي امتـــاحت منه الكاتبة.

ولكننا ــ في حقيقة الأمر ــ مازلنا نقرأ رواية فرات عبـــد الله، علـــى خطين متوازيين: خط الثلاثية المحفوظية، وخط الواقـــع المصـــري فـــي الستينيات والسبعينيات تقريبا، حيث يُقبض على الابنين: د. فؤاد وشـــركائه في المستشفي التي يعمل بها، والتي شارك في إنشـــائها، بســـبب إطلاقـــه لحيته، وتعاونه مع الحاج رضوان المقاول الأخواني القديم، والابن فـــوزي بسبب أفكاره الشيوعية التي اعتنقها في كليته (كلية الطب).

ويلتقي الأخَوان في المعتقل، دون تعميق الكاتبة لفكرة الاعتقال السياسي في روايتها، وكأنه حدثٌ عادي في الروايـــة، أو حـــدثٌ مفـــروض علـــى الرواية، أو حدثٌ يمر والسلام. وبغير التوقف طويلا عند هذه اللقطة أو هذ الفكرة في عملها.

(تلاقى الأخوان في عناق دامع. صاح كل منهما في الآخر:

ــ ماذا أتى بك؟

ــ الإسلام، وأنت؟

ــ الشيوعية.

تضاحكا، وأشار كل منهما إلى جماعته).

ويخرج الأخوان بعد سنتين من معتقلهما، دون أن تتوقف الكاتبة عند دلالة الاعتقال، تلك الفكرة التي زرعتها في الرواية، أو استنبتتها، ولكن دون إقناع كبير للقارئ.

وربما كانت الكاتبة في حاجة إلى مراجعة صفحات أو سجلات الاعتقال في التاريخ المصري الحديث، لتعمق فكرتها تلك. فليس، لأن هذا حدث بالفعل في الواقع المصري خلال السنوات المشار إليها، فإنه يصلح لنقله للرواية دون توظيف فني حقيقي، فللرواية منطقها الخاص بها، حتى وإن لم يكن الحدث قد وقع بالفعل في الحياة الحقيقية. ولنا في "كرنك" نجيب محفوظ أسوة في ذلك.

الشيء الوحيد الذي وقفت الكاتبة فيه في هذه الجزئية قولها على لسان الراوي: "الأحوال في خارج المعتقل ليست بأفضل مما هي في داخله". فهي عبارة قصيرة ولكنها دالة على أشياء وأحوال كثيرة يمور بها المجتمع المصري في تلك الآونة.

وأنا أعتبر أن شخصية نادية، زوجة د. فؤاد التي استغلت فرصة القبض على زوجها وشركائه لتهيمن على المستشفى، وتديره لحسابها الخاص، من أهم الشخصيات المرسومة بدقة، ومن صنع الواقع الروائي بالفعل، فهي من البداية شخصية متسلطة على غير وفاق مع أسرة زوجها. لا تذهب معه في زياراته الأسبوعية لبيت العائلة، إلا نادرا، وإذا حدث فهي لا تتفاعل مع أفراد الأسرة، وإنما تأخذ جانبا، وكأنها غير موجودة،

وأثناء سنتي اعتقال زوجها، لم تفكر مرة في زيارة عائلته، وفي الوقت نفسه أخذت تخطط لتزوج أختها الصغرى من فوزي أخي فؤاد، لتتم لها السيطرة على أفراد العائلة أو رجالها على نحو أصح، وتنجح في ذلك، على الرغم من عدم اقتناع فوزي وشعوره بنفور شديد تجاه نادية زوجة أخيه وأسرتها، وتواضع جمال فريدة، وحدة لسانها، وسخريتها وتهكمها على كل شيء، إلا أنه وافق على الزواج، أو على إتمام الصفقة، ليعمل في المستشفى بعد خروجه من المعتقل، وإحالته إلى كلية الآداب بدلا من كلية الطب.

(لم يجد فوزي ما يقوله. أومأ برأسه بالموافقة وكأن الموضوع لا يعنيه، وألحت نادية على الأمر سريعا حتى لا تكون أمامه فرصة للتراجع .. وأصرت على أن يكون حفل الزواج حفلا حقيقيا، وأن يقام في أفخم صالات الأفراح في المدينة، وأن تحييه فرق مشهورة، وأن يُدعى إليه كل المعارف والأهل والأقارب، وحتى تقطع الطريق على فؤاد أخبرته بأنها سوف تتكفل بكل النفقات).

هذه هي نادية أهم الشخصيات المتطورة أو النامية في الرواية، والتي أجادت المؤلفة ــ بحق ــ رسم شخصيتها، ولعلنا إذا قارنا وصف الكاتبة ليلة عرس نادية أو حفل زواجها من د. فؤاد في بداية الرواية، وموقف الأستاذ محمد المنزلاوي ليلة الفرح، وموقف نادية من حفل زواج أختها التي تريده أن يكون حفلَ زواج حقيقيا، دلالة على اقتناعها بأن حفل

زواجها من فؤاد لم يكن حفلا حقيقا، لأدركنا مدى نجاح الكاتبة في رسم تلك الشخصية المسيطرة التي اتضح ــ من خلال السرد ــ أنها غير قادرة على الإنجاب، ومع ذلك لم تنكسر أو تتراجع عن طغيانها، بل تزداد فيه.

ومع ازدياد طغيان نادية، وسيطرتها على المستشفى، وكأن زوجها يعمل طبيبا عندها، في مستشفاها، واستسلام فوزي تماما للعمل بالمستشفى تحت رئاسة أخت زوجته، واستسلامه لزوجته، فلا يعترض على شيء ولا يناقش شيئا، وزيادة نفوذ زوجته فريدة التي تتخذ القرارات وتنفذها، مع كل هذا يبدأ الأستاذ محمد المنزلاوي في الانسحاب من الحياة في الرواية، وهو انسحاب نجحت الكاتبة في نسج خيوطه، فالزمن لم يعد زمن المنزلاوي، الذي كان يحلم بمنصب وكيل وزارة التربية والتعليم بالإسكندرية، ولكنه يأخذ خطاب الشكر ويحال على المعاش، فتتبخر أحلامه، ويبدأ في الانسحاب التدريجي من الحياة، (انسحب محمد المنزلاوي بأعوامه الستين وخطاب الشكر، وظل في منزله أسبوعا لا يخرج ولا يتحدث مع أحد ..).

هكذا يسقط المنزلاوي في دوائر انتظار رحيله من الحياة، وهنا يطل علينا عنوان الرواية الذي يدل على حسن اختيار الكاتبة، ليتواءم مع أحداثها ومع الشخصية المحورية في الرواية، وهي شخصية محمد المنزلاوي الذي سيبدأ من الآن وحتى رحيله الفعلي عصرا غريبا عليه، لم يتكيف معه، وبذلك تمهد الكاتبة لموته الذي يستشعره القارئ في نهاية الفصل التاسع، أي قبل الأخير.

وقعت الرواية في عشرة فصول قصيرة ذات إيقاع سرع، وجاءت في ٩٢ صفحة بمقدمة للدكتور محمد زكريا عناني، أهم ما فيها قوله: "أجادت فرات عبد الله رسم ملامح هذه الحفنة من البشر، دون أن تدخل في التفصيلات، واستطاعت بلمسات بسيطة أن تجعل حركة أبطالها متوافقة مع إطاري الزمان والمكان، وبلغت الإجادة ذروتها في مفتتح الرواية وفي نهايتها على ما بينهما من تناقض: في الأولى حركة الحياة وهي تستيقظ، وفي الأخرى أجنحة الموت وهي ترفرف في مهابة وشجن".

وتبدأ زوجتا ولدي المنزلاوي (فؤاد وفوزي) في التحكم في إيقاع العائلة، ولم تصبح الكلمة النهائية لصاحب البيت ومؤسسه، حتى زوجا ابنتيه (فادية، وفوزية) لم يكن لهما تأثير كبير في الأحداث الروائية، فهما مجرد كومبارس. إذن الكلمة الطولى أصبحت في نهاية حياة المنزلاوي، وقرب نهاية الرواية لنادية ثم فريدة. وكأن الكاتبة تبشر بعصر جديد الكلمة فيه للمرأة المسيطرة، وليس للرجل، خاصة إذا كان هذا الرجل من نوعية المنزلاوي، أو من نوعية السيد أحمد عبد الجواد، وكأن الخصائص النفسية لسي السيد، والمنزلاوي، من حيث التحكم والسيطرة، قد انتقلت بدورها إلى المرأة التي تمثلها في رواية فرات عبد الله، نادية وفريدة.

وإذا كان قهر أمينة في "الثلاثية"، وقهر فاطمة في رواية "السقوط في دوائر الانتظار" قد تحقق على يد الرجل (سي السيد والمنزلاوي) فإننا في الرواية الأخيرة نرى تحول هذا القهر ليصبح قهر الرجل (فؤاد وفوزي)

على يد المرأة الزوجة (نادية وفريدة). وهو ما يحقق إضافة جديدة للروايـــة العربية المعاصرة التي تبدعها المرأة، وهي هنا فرات عبد الله التي تـــأتي روايتها على عكس ما ذهبت إليه كاتبات أخريات مثل: سحر الموجي فـــي روايتها "دارية"، ود. حورية البدري في روايتها "عودة المونـــاليزا" اللتيـــن تتحدثان عن قهر الرجل (سيف في الأولى، ومجدي في الثانية) للمرأة علـــى نحو من الأنحاء.

الكاتب ومؤلفاته

أحمد فضل شبلول

مواليد الإسكندرية

حاصل على بكالوريوس التجـــارة ـــ شـــعبة إدارة الأعمـــال مـــن جامعـــة الإسكندرية.

عضو مجلس إدارة هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية.

عضو مجلس إدارة اتحاد كتاب مصر.

نائب رئيس اتحاد كتاب الإنترنت العرب.

عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

مؤلفاته:

أولا: الشعر:

١ـــ مسافر إلى الله ١٩٨٠ ـــ سلسلة كتاب فاروس بالإسكندرية.

٢ــ ويضيع البحر ١٩٨٥ــ سلسلة المواهب الصادرة عن المركـــز القومـــي للفنون التشكيلية التابع لوزارة الثقافة بالقاهرة.

٣ــ عصفوران في البحر يحترقان ١٩٨٦ (بالاشتراك مع الشاعر عبد الرحمـــن عبد المولى) ــ سلسلة الإبداع العربي بالهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

٤ــ تغريد الطائر الآلي ــ طبعتان. الأولى عن سلســـلة أصـــوات معـــاصرة بالزقازيق ١٩٩٦. الطبعة الثانية عن الملتقـــى المصـــري للإبـــداع والتنميـــة بالإسكندرية ١٩٩٩.

٥ــ الطائر والشباك المفتوح ١٩٩٩ عن منارة الإسكندرية للنشر والتوزيـــع بالإسكندرية.

٦ــ إسكندرية المهاجرة ١٩٩٩ عن اتحاد الكتاب ودار زويل للنشر بالقاهرة.

٧ــ شمس أخرى .. بحر آخر. ٢٠٠٠ المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة

٨ــ الماء لنا والورود. ٢٠٠١ سلسلة كتابات جديدة ــ الهيئة المصرية العامـــة للكتاب بالقاهرة.

٩ــ بحر آخر ٢٠٠٣ (مختارات شعرية مترجمة للفرنســـية) ترجمـــة: شـــيرين محمود. الدار المصرية للنشر والتوزيع بالإسكندرية.

ثانيا: أدب الأطفال:

١ــ أشجار الشارع أخواتي ١٩٩٤ ــ شعر ــ دار البشير للنشر والتوزيـــع بعمان الأردن بالتعاون مع رابطة الأدب الإسلامي العالمية

٢ـــ حديث الشمس والقمر ١٩٩٧ ـــ شعر ـــ سلسلة قطر الندى بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة

٣ـــ ببريه الحكيم يتحدث ١٩٩٩ (تبسيط بعض أعمال توفيق الحكيم للصغار) سلسلة عين صقر بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة

٤ـــ طائرة ومدينة ٢٠٠١ ـــ شعر ـــ سلسلة قطر الندى بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

٥ـــ عائلة الأحجار ٢٠٠٣ ـــ بحث مبسط ـــ سلسلة قطر الندى بالهيئة العامة لقصور الثقافة.

ثالثا: الدراسات الأدبية والنقدية

١ـــ أصوات من الشعر المعاصر ١٩٨٤ عن دار المطبوعات الجديدة بالإسكندرية

٢ـــ قضايا الحداثة في الشعر والقصة القصيرة ١٩٩٣ عن هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالإسكندرية.

٣ـــ جماليات النص الشعري للأطفال ١٩٩٦ عن الشركة العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة

٤ـــ أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل (ثلاث طبعات) الأولى ١٩٩٧ عن دار المعراج للنشر والتوزيع بالرياض، والثانية عن الشركة العربية للنشر والتوزيع بالقاهرة ١٩٩٩. والثالثة عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع

بالإسكندرية ١٩٩٩

٥ــ من أوراق الدكتور هدارة ١٩٩٨ وصدر عن سلسلة كتاب فاروس للآداب والفنون بالإسكندرية

٦ــ أصوات سعودية في القصة القصيرة ١٩٩٨ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية

٧ــ نظرات في شعر غازي القصيبي ١٩٩٨ بالاشتراك مع الشاعر أحمد محمود مبارك، عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية

٨ــ أدب الأطفال في الوطن العربي ــ قضايا وآراء ١٩٩٨ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية

٩ــ تكنولوجيا أدب الأطفال (البحث الفائز بالجائزة الأولى من المجلس الأعلى للثقافة ــ فرع الدراسات الأدبية واللغوية ١٩٩٩). دار ا لوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

١٠ــ الحياة في الرواية ٢٠٠١ ــ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

١١ــ جسر درويش ووصايا أمل ٢٠٠٣ ــ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

١٢ــ استعادة الإسكندرية ٢٠٠٣ ــ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

١٣ــ ثورة النشر الإلكتروني ٢٠٠٤ ــ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

رابعا: المعجمية العربية

١ــ معجم الدهر ١٩٩٦ عن دار المعراج الدولية للنشر والتوزيع بالرياض.

٢ــ معجم شعراء الطفولة في الوطن العربي خلال القرن العشرين ١٩٩٨ عن دار المعراج الدولية للنشر والتوزيع بالرياض.

٣ــ معجم أوائل الأشياء المبسط ١٩٩٩ عن دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع بالإسكندرية.

٤ــ مصر في القاموس المحيط. مطبوعات الكلمة المعاصرة ــ إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي.

خامسا: المشاركة في أعمال موسوعية مع آخرين:

١ــ دليل مؤتمرات المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ عن شركة الدائرة للإعلام بالرياض.

٢ــ معجم الأدباء والكتاب السعوديين ــ ط١ ١٩٩٠ عن شركة الدائرة للإعلام بالرياض.

٣ــ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين ١٩٩٥ عن مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بالكويت.

٤ــ الموسوعة العربية العالمية ١٩٩٦ عن مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر

والتوزيع بالرياض.

٥ــ قرنفلة لسيدة البحار (شعراء من الإسكندرية) ١٩٩٨ عن فـــرع ثقافـــة الإسكندرية.

سادسا: الصحافة

١ــ رئيس تحرير مجلة فاروس للآداب والفنون (ماستر) صدر منها ٧ أعـــداد ثم توقفت (كما صدر ٣ كتب عن مطبوعات المجلة)

٢ــ مراسل جريدة الجزيرة السعودية خلال الفترة ١٩٨٢ ــ ١٩٩٦

٣ــ مراسل مجلة مرآة الأمة الكويتية خلال الفترة ١٩٨٤ ــ ١٩٨٦

٤ــ عضو هيئة تحرير مجلة الأدب الإسلامي خلال الفترة ١٩٩٤ ــ ١٩٩٧

٥ــ عضو تحرير السلسلة الأدبية أصوات معاصرة بالزقازيق

٦ــ مدير التحرير التنفيذي لمجلة "الكلمة المعاصرة" التي يصدرها إقليم غـــرب ووسط الدلتا الثقافي.

٧ــ رئيس تحرير مجلة "الثغر" التي تصدر عن هيئة الفنـــون والآداب والعلـــوم الاجتماعية بالإسكندرية.

٨ــ محرر ثقافي بموقع ميدل إيست أونلاين دوت كوم

http://www.middle-east-online.com/"

وموقع أمواج دوت كوم

www.amwague.com

(الموقع الثقافي لمدينة الإسكندرية).

٩ ــ المحرر الثقافي لجريدة "الجمهورية والعالم" من ٢٠٠٥

سابعا: جوائز حصل عليها:

١ ــ الجائزة الأولى من المجلس الأعلى للثقافة ــ لجنة الدراسات الأدبية واللغوية عام ١٩٩٩ عن بحث "تكنولوجيا أدب الأطفال".

٢ ــ جائزة أفضل إخراج فني للمجلات الإقليمية من الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١.

٣ ــ درع ندوة الثقافة والعلوم بدبي ــ عن بحثه "ثقافة الطفل في عصر التكنولوجيا" ٢٠٠٣.

٤ ــ درع الاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب واتحاد الكتاب الجزائريين لمشاركته ببحث " الطفل والحرب في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بالمؤتمر العام الثاني والعشرين للأدباء والكتاب العرب المنعقد بالجزائر ٢٠٠٣.

٥ ــ شهادة تقدير من إدارة مهرجان الشعر الدولي (خيمة علي بن غذاهم) ــ تونس ٢٠٠٤

٦ ــ جائزة الجدارة والتميز ــ من جمعية نهوض وتنمية المرأة بالقاهرة عن دراسته "قراءة في الإبداع الروائي للمرأة المصرية" ــ ٢٠٠٤.

٧ ــ درع كلية التربية ــ جامعة الإسكندرية ــ ٢٠٠٥.

٨ ــ درع مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، في ملتقى الكويت الأول للشعر ا لعربي في العراق ــ الكويت ــ٢٠٠٥.

صدر من مطبوعات القصة

١	أنين المأسورين	قصص	بشرى أبو شرار
٢	الدخول إلى الكابوس	رواية	الشربيني المهندس
٣	عبد الله يقرأ طول الليل	رواية	محمد خيري حلمي
٤	القلادة	قصص	بشرى أبو شرار
٥	على حافة الحلم	قصص	محمد عطية محمود
٦	بركان جبل الجليد	قصص	منى سالم
٧	ضجيج الصمت	قصص	آمال الشاذلي
٨	حبل النار	قصص	بشرى أبو شرار
٩	إلا الليل	قصص	فؤاد الحلو
١٠	أبجدية الدم	قصص	تماني عمرو مرسي
١١	احترم القاموس	قصص	محمد خيري حلمي
١٢	أعواد ثقاب	رواية	بشرى أبو شرار
١٣	وخز الأماني	قصص	محمد عطية محمود
١٤	العائلة	قصص	أبو نصير عثمان
١٥	شط الغريب	قصص	منى سالم
١٦	اقتلاع	قصص	بشرى أبو شرار
١٧	وريقات تجريبية سكندرية	دراسات	الشربيني المهندس
١٨	جداول دماء وخيوط الفجر	قصص	سناء أبو شرار

١٩	الشمس العمياء	رواية	أحمد محمد السعيد
٢٠	عيون	قصص	أبو نصير
٢١	شهب من وادي رام	رواية	بشرى أبو شرار
٢٢	تدحرج الصور	قصص	الشربيني المهندس
٢٣	المشهرات	رواية	منى سالم
٢٤	عين شمس	رواية	محمد خيري حلمي
٢٥	فراشة الطين	قصص	عبد العاطي فليفل
٢٦	أنين مدينة	رواية	سناء محمد أبو شرار
٢٧	مرج الكحل	متوالية قصصية	منير عتيبة
٢٨	من هنا .. وهناك	رواية	بشرى أبو شرار
٢٩	تشتيت إلى موت	رواية	محمد خيري حلمي
٣٠	المياه البديلة	رواية	أحمد محمد السعيد
٣١	شارع بوالينو	رواية	إسلام علي حسن
٣٢	السمندل	رواية	فؤاد الحلو
٣٣	غيوم رمادية مبعثرة	رواية	سناء محمد أبو شرار
٣٤	رائحة الميرامية	رواية	سناء محمد أبو شرار
٣٥	على شواطئ الاثنين	دراسات	أحمد فضل شبلول

رقم الايداع ٢٠٠٥/١٦٢٧٢